

PROTÉE

revue internationale de théories et de pratiques sémiotiques

volume 30 numéro 2 • automne 2002



SÉMIOLOGIE ET
HERMÉNEUTIQUE
DU TIMBRE-
POSTE

sémiologie et herméneutique du timbre-poste (dossier préparé sous la responsabilité de David Scott)

Fernando Andacht Janice Deledalle-Rhodes Benoît Heilbrunn

Leo H. Hoek Jeffrey L. Kallen Karen Michels Charlotte Schoell-Glass David Scott

• hors dossier William Fiers • iconographie Jean-Michel Folon

PROTÉE paraît trois fois l'an. Sa publication est parrainée par le Département des arts et lettres de l'Université du Québec à Chicoutimi. Ce département regroupe des professeurs et chercheurs en littérature, en arts visuels, en linguistique, en théâtre, en cinéma, en langues modernes, en philosophie, en enseignement du français et en communication. **PROTÉE** est subventionnée par le Fonds pour la Formation de Chercheurs et l'Aide à la Recherche, le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada, la Fondation de l'Université du Québec à Chicoutimi, le Programme d'aide institutionnelle à la recherche (Fonds institutionnel de recherches), le gouvernement du Canada par l'entremise du Programme d'aide aux publications, l'Institut de recherches technolittéraires et hypertextuelles et le Département des arts et lettres de l'Université du Québec à Chicoutimi.

Directrice : Francine Belle-Isle. Directeur par intérim : François Ouellet. Adjointe à la rédaction : Michelle Côté.

Responsable du présent dossier : David Scott.

Page couverture : © Jean-Michel Folon. Sabam 2002.

Afin de satisfaire à la thématique du présent dossier, nous avons sollicité la collaboration de J.-M. Folon ; exceptionnellement, certaines œuvres reproduites ne sont pas inédites.

Comité de rédaction :

Francine BELLE-ISLE, Université du Québec à Chicoutimi
Frances FORTIER, Université du Québec à Rimouski
Bertrand GERVAIS, Université du Québec à Montréal
Lucie HOTTE, Université d'Ottawa
François OUELLET, Université du Québec à Chicoutimi
Marilyn RANDALL, University of Western Ontario
Josias SEMUJANGA, Université de Montréal
Johanne VILLENEUVE, Université du Québec à Montréal
Rodrigue VILLENEUVE, Université du Québec à Chicoutimi

Comité Conseil international :

François JOST, Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris III)
Eric LANDOWSKI, Centre national de la recherche scientifique
Louise MILOT, Université du Québec

Comité de lecture * :

Jacques BACHAND, Université du Québec
Donald BRUCE, University of Alberta
Robert DION, Université du Québec à Rimouski
Mustapha FAHMI, Université du Québec à Chicoutimi
Gilbert LAROCHELLE, Université du Québec à Chicoutimi
François LATRAVERSE, Université du Québec à Montréal
Jocelyne LUPIEN, Université du Québec à Montréal
Joseph MELANÇON, Université Laval
Fernand ROY, Université du Québec à Chicoutimi
Lucie ROY, Université Laval
Paul SAINT-PIERRE, Université de Montréal
Gilles THÉRIEN, Université du Québec à Montréal
Christian VANDENDORPE, Université d'Ottawa

* La revue fait aussi appel à des lecteurs spécialistes selon les contenus des dossiers thématiques et des articles reçus.

ABONNEMENT (3 NUMÉROS/ANNÉE)
(VERSION IMPRIMÉE OU CÉDÉROM ANNUEL)

INDIVIDUEL

Canada : 29\$ (15\$ pour les étudiants)

États-Unis : 34\$

Autres pays : 39\$

INSTITUTIONNEL

Canada : 34\$

États-Unis : 44\$

Autres pays : 49\$

VENTE AU NUMÉRO

(VERSION IMPRIMÉE)

INDIVIDUELLE

Canada : 11,25\$ (6\$ pour les étudiants*)

États-Unis : 13,25\$

Autres pays : 14,25\$

* le tarif étudiant n'est pas appliqué en kiosque

INSTITUTIONNELLE

Canada : 15\$

États-Unis : 17\$

Autres pays : 19\$

Mode de paiement

Chèque (tiré sur une banque canadienne)
ou mandat-poste libellés en dollars canadiens.
TPS et TVQ non incluses pour la vente au Canada.

Administration : PROTÉE, 555, boul. de l'Université, Chicoutimi (Québec), Canada G7H 2B1, téléphone : (418) 545-5011, poste 5396, télécopieur : (418) 545-5012.

Adresse électronique : protee@uqac.ca. Distribution : Presses de l'Université du Québec, 2875, boul. Laurier, Sainte-Foy, Québec, G1V 2M2, téléphone : (418) 657-4246.

PROTÉE est membre de la Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP). Les textes et illustrations publiés dans cette revue engagent la responsabilité de leurs seuls auteurs. Les documents reçus ne sont pas rendus et leur envoi implique l'accord de l'auteur pour leur libre publication.

PROTÉE est indexée dans Argus, Klapp, Ulrich's International Periodicals Directory, OXPLUS et dans le Répertoire de la vie française en Amérique.

L'impression de PROTÉE a été confiée à l'Imprimerie Litho Acme-Renaissance.

Envoi de Poste-publications – Enregistrement n° 07979

Dépôt légal : Bibliothèque nationale du Québec, Bibliothèque nationale du Canada

ISSN-0300-3523

SÉMIOLOGIE ET HERMÉNEUTIQUE DU TIMBRE-POSTE

Présentation / *David Scott* 5

L'IMAGINAIRE D'UN PETIT PAYS.

Approche sémiotique de l'identité sociale à travers des timbres-poste / *Fernando Andacht* 9

LE LOGO EST-IL TIMBRÉ?

Petite comparaison sémiotique du logo et du timbre / *Benoît Heilbrunn* 23

TIMBRES-POSTE ET INTERMÉDIALITÉ.

Sémiotique des rapports texte/image / *Leo H. Hoek* 33

L'IMAGE ETHNOGRAPHIQUE:

le timbre-poste colonial français africain de 1920 à 1950 / *David Scott* 45

JEAN-MICHEL FOLON. Sémioticien sans le savoir / *David Scott* 57

L'ICONOGRAPHIE DU TIMBRE-POSTE TUNISIEN pendant et après la période « coloniale » :
prise de conscience d'une identité nationale / *Janice Deledalle-Rhodes* 61

L'IDÉE DE NATION.

Le timbre-poste grec (1924-1982) / *Jeffrey L. Kallen* 73

ABY WARBURG ET LES TIMBRES

en tant que document culturel / *Karen Michels* et *Charlotte Schoell-Glass* 85

Hors dossier

DE L'ICONICITÉ AUX SCÉNARIOS ICONIQUES.

Les multiples chemins du « logos aisthêsis » dans l'œuvre d'Aristote / *William Fiers* 95

RÉSUMÉS / ABSTRACTS 111

NOTICES BIOGRAPHIQUES 114

ABONNEMENT

Ce dossier est dédié à notre ami et maître, Gérard Deledalle, en signe d'appréciation de son interrogation et de son élucidation magistrales de la pensée de Charles Sanders Peirce (apport précieux surtout aux chercheurs européens d'abord nourris par la sémiologie de Saussure) et de son intuition de la complexité sémiotique du timbre-poste dont il fut le premier à proposer une analyse scientifique.



PRÉSENTATION

SÉMIOLOGIE ET HERMÉNEUTIQUE DU TIMBRE-POSTE

DAVID SCOTT

L'ambition de ce numéro consacré à la sémiotique du timbre-poste est double: approfondir et analyser les multiples fonctions du timbre-poste en tant que signe – définitif (ou traditionnel) et indiciaire, commémoratif et iconique, etc. – et, en même temps, poursuivre deux approches sémiotiques complémentaires – sémiologie et herméneutique – à l'analyse du timbre dans ses multiples fonctions.

Le point de départ de notre propos est la distinction faite par Michel Foucault dans *Les Mots et les Choses* entre l'*herméneutique* (« [l']ensemble des connaissances et des techniques qui permettent de faire parler les signes et de découvrir leurs sens ») et la *sémiologie* (« l'ensemble des connaissances et des techniques qui permettent de distinguer où sont les signes, de définir ce qui les institue comme signes, de connaître leurs liens et leur enchaînement »)¹. Foucault fait cette distinction pour élucider les différentes stratégies sémiotiques des deux *épistémès* historiques qu'il analyse, en l'occurrence celle du XVI^e siècle et celle des XVII^e et XVIII^e siècles, c'est-à-dire l'âge classique. Selon Foucault, « le XVII^e siècle a superposé sémiologie et herméneutique »; ce sera le but de notre projet, comme celui de l'âge classique, de les séparer jusqu'à un certain degré, mais pour les remettre en contact par la suite en constatant qu'au fond elles sont indissociables. C'est pour cette raison que je fais ici une séparation provisoire entre deux groupes d'articles, dont le premier recourt plus particulièrement à la sémiologie et le second davantage à l'herméneutique. Comme nous le verrons pourtant, ces deux différentes orientations se rencontrent; une partie du premier groupe a d'importantes retombées dans le domaine de l'herméneutique et la plupart des articles du second groupe fondent tout de même leur poursuite de l'herméneutique sur la base d'une sémiologie.

Les deux stratégies sémiotiques ainsi définies par Foucault se retrouvent en outre *grosso modo* dans les modèles théoriques repris dans les analyses qui constituent notre dossier, notamment ceux qui relèvent des théories de Saussure et de Peirce. Quoique ces derniers proposent des théories sémiotiques suffisamment compréhensives pour embrasser à la fois l'aspect herméneutique et l'aspect sémiologique du signe, dans chaque cas l'orientation va vers l'une de ces tendances. L'herméneutique est approfondie surtout dans la théorie peircienne du signe par son analyse du processus d'interprétation, la manière dont l'interprétant appréhende le signe en tant que fonction de logiques différentes mais complémentaires – la déduction, l'abduction ou l'induction. En revanche, la différence entre herméneutique et sémiologie est exprimée chez Saussure dans sa distinction entre *parole* – ou activation pour ainsi dire herméneutique des signes – et *langue* – disposition théorique qui permet l'opération du processus de signification, la sémiologie. Chez Peirce, ce sont les dispositifs d'interprétation (ou l'herméneutique) qui sont peut-être les plus élaborés, alors que chez Saussure, c'est plutôt la structure interne du signe (ou sémiologie) qui prime. Peirce est le père de la sémiotique dans le sens plus général du terme, s'intéressant à la pragmatique aussi bien qu'à la théorie; en revanche, Saussure, inventeur du mot *sémiologie*, s'intéressait surtout à l'aspect structural du signe. La sémiologie saussurienne privilégie la *différence* – à l'intérieur d'un système ou entre deux systèmes – alors que l'herméneutique peircienne focalise sur *l'autre*, surtout dans la mesure où celui-ci s'approche du réel ou du *phanéron*.

1. Michel Foucault, *Les Mots et les Choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 44-45.

Le timbre-poste constitue un objet privilégié en tant que dispositif sémiotique, dans la mesure où il se prête à une analyse d'une richesse exceptionnelle au niveau sémiologique aussi bien qu'herméneutique. Malgré sa taille minuscule, le timbre affiche sa présence et son statut comme signe d'une manière à la fois si voyante et si discrète que son message herméneutique est rarement appréhendé. C'est le cas surtout du timbre-poste définitif qui ne constitue, le plus souvent aux yeux distraits du destinataire, du facteur et du destinataire, qu'un signe indiciaire – signe d'une lettre, du port payé et, si l'on prend la peine d'y voir un peu plus près, signe du pays émetteur. Légisigne rhématique indiciaire (pour utiliser la terminologie de Peirce), signe d'une loi, d'un contrat, d'une institution officielle, le timbre définitif est d'abord *le signe d'une fonction sémiologique*, fonction primordiale devant laquelle les éléments iconiques minimaux qu'il incorpore s'effacent dans la plupart des cas. Le timbre-poste commémoratif, en revanche, est non seulement un *signe herméneutique*, mais aussi un *signe de l'herméneutique*, ce qui signifie, donc, que le timbre remplit non seulement sa fonction primaire indiciaire ou sémiologique, mais qu'il propose aussi des signes supplémentaires, lesquels renvoient non seulement à sa fonction postale ou officielle, mais encore à la communication de messages provenant d'autres domaines. Ces autres domaines constituent en effet une partie de la richesse herméneutique extraordinaire du timbre-poste commémoratif, qui nous informe sur à peu près tout ce qui concerne le pays qui l'émet : histoire, géographie, institutions politiques, monnaie, langue, traditions, sites, monuments, personnages célèbres, *lieux de mémoire*.

Ce sera la tension entre les différentes fonctions *sémiologiques* du timbre-poste – c'est-à-dire entre les différents rôles que celui-ci joue à la fois en tant que signe d'une sémiologie et signe d'une herméneutique – que les articles du premier groupe (Fernando Andacht, Benoît Heilbrunn, Leo Hoek, David Scott) interrogeront surtout, avant de passer par la suite à une investigation de la complexité de la dimension herméneutique que chaque timbre incorpore inévitablement. Ainsi le texte de Fernando Andacht, en poursuivant la distinction établie par Peirce entre appréhension directe, qui relève de la sphère phénoménologique des *phanera*, et sémiologie, qui relève de la sphère de la représentation symbolique, nous aide à comprendre le rapport complexe entre l'objet immédiat (celui désigné par le signe) et l'objet dynamique (celui qui relève du *phanéron*). Pour Andacht, le timbre-poste, réplique (*replica*) de légisigne symbolique, arrive à normaliser et à sémiotiser l'élément culturel ou herméneutique – quelque dynamique ou suggestif qu'il soit –, qui est basé sur l'appréhension directe assurée par le *phanéron*. L'intérêt tout particulier de l'article de Andacht tient donc à la manière dont il montre, à travers une lecture d'une subtilité théorique exemplaire, comment l'aspect dynamique (*phanéroskopique*) de l'objet culturel (en l'occurrence la danseuse de carnaval uruguayenne Rosa Luna) est réduit par le timbre, en tant que symbole, au simple immédiat, au sémiotique, à un signe dont la fonction sémiologique – même dans un timbre commémoratif comme c'est le cas ici – prime sur la fonction herméneutique.

En comparant le statut sémiotique du timbre-poste au logo – en l'occurrence le timbre-poste définitif français actuel et l'*identifiant* récemment adopté par la République française –, Benoît Heilbrunn examine la manière différente dont ce qu'il appelle « deux signes de représentation » remplissent leurs fonctions sémiotiques. Quoique les deux images soient essentiellement symboliques et que leur apparence soit fort similaire (ils incorporent tous les deux les mêmes icônes et les mêmes légendes ou devises textuelles), leur emplacement sur des supports différents et dans une situation de communication différente renvoie à deux modes de signification tout à fait distincts. Bien que le timbre (surtout dans sa forme commémorative) puisse compléter son rôle primordial sémiotique de multiples messages herméneutiques, sa fonction première est celle d'un signe de différence – différenciant le courrier du pays émetteur de celui d'autres pays. Le logo,

en revanche, représente une marque dans une logique de marché soumis à une sévère concurrence de signes ; il est ainsi investi d'un pouvoir essentiellement pragmatique visant à *modifier* des représentations, *induire* une image de l'organisation représentée, *inciter* à l'achat d'un produit. Dans le contexte d'un identifiant officiel, cette fonction pragmatique est compliquée par une série de fonctions fiduciaires et communautaires, dont l'article de Heilbrunn tâche de clarifier les multiples composantes herméneutiques.

Dans son article, Leo H. Hoek reprend le débat sur le rapport entre sémiologie et herméneutique en infléchissant légèrement les termes : selon lui, la fonction sémiologique du timbre devient son « message postal », la fonction herméneutique devenant le « message philatélique ». Hoek souligne le fait que chacune de ces deux fonctions implique un rapport différent, bien que complémentaire, entre destinataire et destinataire postaux (en tant qu'agents sémiologiques), et entre émetteur et récepteur philatéliques (en tant qu'agents herméneutiques). Si le premier rapport est contractuel, le deuxième est culturel, le premier se structurant autour de signes symboliques et indiciaires auquel le second ajoute une forte dose d'éléments iconiques. L'analyse de Hoek est surtout révélatrice dans la mesure où elle montre à la fois la complexité de l'interaction des deux fonctions primordiales – postales et philatéliques – et l'utilisation et la superposition par ces fonctions de différents *niveaux* de signification. Tout en schématisant les complexes rapports entre icônes et symboles, texte et image, à l'intérieur du message philatélique, le texte de Hoek nous montre, d'une façon plus générale, les enjeux de la production et de la réception du discours iconotextuel, nous fournissant en effet une grille qu'il serait possible d'appliquer à d'autres corpus de signes culturels et artistiques.

Partageant avec Fernando Andacht le souci du rapport entre objet immédiat et objet dynamique, et avec Leo H. Hoek et Benoît Heilbrunn le problème du statut sémiotique du timbre, j'essaie, dans mon article, de concilier ces deux approches en les appliquant à l'analyse de la représentation philatélique de l'ethnographie. Mon analyse du timbre-poste colonial français de l'entre-deux-guerres, dégageant ses fonctions à la fois indiciaires et iconiques, révélera une tendance à se structurer en couches sémiotiques, en une superposition de signes qui se prête à une certaine manipulation idéologique. De cette manière, le rapport émetteur/récepteur se révélera ambigu sur le plan sémiologique aussi bien que sur le plan herméneutique. Du point de vue sémiologique, le timbre-poste, malgré la pléthore d'images apparemment ethnographiques qu'il propose, s'affichera moins comme signe anthropologique et davantage comme signe d'appropriation colonialiste. Du point de vue herméneutique, le timbre-poste colonial substituera, à la réalité dynamique et protéiforme de la vie indigène, une image arbitraire et symbolique, malgré son fort contenu iconographique. Ce n'est d'ailleurs pas la moindre des ambitions de mon article de montrer comment cette stratégie de détournement du signe – en tant que symbole aussi bien qu'en tant qu'icône – peut être utilisée dans d'autres contextes de manipulation imagière, telle la publicité touristique.

Pour ce qui est des textes du second groupe (Janice Deledalle-Rhodes, Jeffrey L. Kallen, Karen Michels et Charlotte Schoell-Glass), l'orientation de l'analyse est portée plus résolument vers des questions d'herméneutique et d'iconographie. Ainsi, Janice Deledalle-Rhodes, dans son article sur le timbre-poste tunisien pendant les périodes colonialiste et postcolonialiste, pose le principe de la triadicité de la *sémiose* peircienne comme base de son analyse de l'iconographie philatélique. Puisque le signe iconique ne peut pas renvoyer à son objet s'il n'est pas accompagné d'interprétants, le récepteur du timbre-poste tunisien doit être à même de trouver ceux-ci pour les renvoyer aux multiples icônes fournies par le timbre. Pourtant, quand le message philatélique s'adresse à des récepteurs de deux cultures différentes – indigène et européenne –, il y a aura nécessairement des différences entre les interprétants utilisés par les deux groupes. En nous fournissant quelques-uns des interprétants indispensables à une lecture cohérente du timbre-poste tunisien, Janice

Deledalle-Rhodes nous montre à la fois la richesse herméneutique de la symbolique tunisienne et du timbre-poste en tant que signe culturel.

Dans son article, Jeffrey L. Kallen pose deux questions fondamentales dans le contexte de ce que le timbre-poste est censé représenter – questions qui comprennent, bien sûr, toutes les deux un côté sémiologique et un côté herméneutique. Poser dans le contexte du timbre grec les questions: «Quelle Grèce?» et «La Grèce de qui?», c'est poser un problème sémiologique dans la mesure où est impliqué le problème du nom et du symbole: quel nom de pays? – ΕΛΛΑΣ ou HELLAS ou ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ? Quel symbole national? Tête de monarque? Devise républicaine – ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ? Les mêmes questions sont susceptibles d'être reprises dans le contexte du problème, cette fois herméneutique, à savoir comment représenter la nation dans sa réalité culturelle et mythologique, dans sa réalité sociologique et politique. La Grèce antique et ancienne? La Grèce moderne et démocratique? La richesse de l'analyse de Kallen relève non seulement de la manière dont il examine, dans le timbre-poste, le rapport complexe entre sémiologie et histoire, mais aussi dans sa perception de la part jouée par le *silence* dans le processus sémiologique: la représentation, qui suscite la présence d'un objet absent, est doublée par une absence qui suggère la présence d'un objet ou message non dit, mais non moins significatif pour cela.

Finale, le texte de Karen Michels et de Charlotte Schoell-Glass, en soulevant les enjeux suscités par la genèse d'un timbre-poste, souligne la difficulté de séparer les deux fonctions primordiales – sémiologique et herméneutique – du timbre en tant que signe. Historiennes de l'art et spécialistes de l'iconographie, elles ont basé leur analyse sur un projet philatélique d'Aby Warburg, personnage exemplaire dans le domaine des études culturelles modernes, dans la mesure où il cherchait à concilier l'approche diachronique de l'historien de l'art et l'analyse synchronique du sémioticien. Cette ambition, à l'époque révolutionnaire (et encore aujourd'hui, malgré sa pertinence évidente, contestée par certains historiens de l'art), souligne l'intuition sémiologique de Warburg, qui comprenait la richesse non seulement iconographique mais aussi sémiotique d'objets culturels, tel le timbre-poste, l'étude scientifique duquel il voulait rendre accessible en lui consacrant, dans sa célèbre bibliothèque, une section importante. La création, par Warburg, pendant les années 1920, d'un timbre aérien pour commémorer le traité de Locarno, est exemplaire de la tension suscitée par le mélange indissoluble d'éléments idéologique et iconique, qui est au cœur de la signification philatélique.

L'importance, dans les articles qui constituent ce dossier, de l'analyse de l'élément herméneutique est réfléchi dans la prééminence, même dans les textes de nos collaborateurs francophones, des modèles proposés par Peirce. Ainsi la question du timbre, en tant que signe visuel incorporant des symboles linguistiques (tel qu'il est analysé par Leo H. Hoek), aurait été difficilement résoluble sans les catégories proposées par Peirce renvoyant au rapport signe/objet (icône, indice, symbole). De même, les multiples stratégies logiques d'interprétation examinées par Fernando Andacht ont été profondément enrichies par la réflexion peircienne sur l'interprétant. Ce dossier donc, en analysant cet objet culturel universel qu'est le timbre-poste, constitue une réunion de différentes traditions sémiologiques – européennes et américaines, saussuriennes et peirciennes – et devient en même temps, dans une certaine mesure, *signe* – espérons-le, bon signe – d'une certaine symbiose de l'herméneutique et de la sémiologie dans l'analyse sémiotique actuelle. ■

L'IMAGINAIRE D'UN PETIT PAYS

APPROCHE SÉMIOTIQUE DE L'IDENTITÉ SOCIALE À TRAVERS DES TIMBRES-POSTE

FERNANDO ANDACHT
Traduit de l'anglais par Yannick Jappy

ORGANISATION DE L'EXPÉRIENCE ET DIMENSION IMAGINAIRE DU TIMBRE-POSTE

Ainsi l'Imaginaire est-il de l'ordre catégoriel de la Priméité ou Originalité [...] Lacan, introduisant l'Imaginaire, élargit le domaine dont il vient d'être question en posant l'élément relationnel sous l'angle de l'Originalité. (Balat, 1992: 105)

À l'instar des analyses novatrices de Scott (1997a, 1997b) portant sur l'organisation sémiotique du timbre-poste en tant que signe social, l'analyse que je développerai dans cet article s'appuiera sur les dimensions ontologiques du signe mises en œuvre lorsque l'on considère le timbre-poste comme artéfact sémiotique, mais aussi sur la structure catégorielle, c'est-à-dire sur la base phénoménologique, de la sémiose, en un mot sur la *phanéropscopie*. Car c'est cette logique fondée sur l'expérience qui permet de rendre compte de la genèse de la signification des timbres-poste aux yeux de ceux qui s'en servent, de ceux qui les collectionnent ou de ceux qui prennent simplement plaisir à les contempler. Considérons à ce propos une des définitions de la signification les moins connues de Peirce, à savoir la référence à la capacité des symboles de «stimuler des rêves» (CP 4.56)¹. Cette définition permet de démontrer le lien étroit qui existe, principe présupposé par la théorie peircienne du signe, entre les images et les signes conventionnels, tels des mots, rattachés à quelque situation concrète, comme ils le sont tous deux par un lien existentiel, à savoir le troisième type de signe, l'indice. Dans le présent article, je ne me limiterai pas au rapport qu'entretient le timbre-poste avec le pays émetteur – son adresse légale, pour ainsi dire –, sa valeur purement indiciaire en tant que signe et sa dimension iconique qui représente quelque aspect pertinent du pays ; je compte également décrire et expliquer l'adresse imaginaire ou onirique du timbre-poste que l'on infère à partir de l'analyse sémiotique.

Je prendrai comme corpus un échantillonnage documenté de la production de timbres commémoratifs uruguayens des années 1995-96, parmi lesquels j'en ai retenu un qui me paraît particulièrement éclairant à cet égard. C. Castoriadis parle de «royaume de l'imaginaire», ou encore d'«imaginaire social ou radical» (1988, 1989), pour rendre compte de la manière dont une communauté souhaite être ou

rêve d'être (Debrock, 2001 : 51-55), contribuant à déterminer en outre les influences géopolitiques brutes de la communauté, ses normes et ses lois aussi bien explicites qu'implicites. En ce qui concerne cette dimension particulière du timbre-poste, on ne peut qu'adhérer à la description concise de Scott :

[...] en dépit de sa taille réduite et son support plutôt discret [...] le timbre-poste présente une plus grande densité idéologique par centimètre carré qu'aucune autre expression culturelle.

(1997b: 305)

En effet, si l'on compare les dimensions réduites du timbre-poste à des exemples du domaine plus visiblement idéologique et spectaculaire des drapeaux nationaux ou des cérémonies officielles organisées par un État (événement sportif, réunion politique, célébration historique, etc.), on se trouve devant ce qui constitue presque un texte « subliminal », qui se présente au seuil de notre attention. Mais, en même temps, tout timbre nous raconte une histoire; ou plutôt, en ce qui concerne plus particulièrement notre objet d'étude, le timbre nous raconte une portion visualisée de l'histoire, selon l'expression de Mattos (1997 : 5) qui, dans le prologue au catalogue raisonné littéraire et informatif des timbres-poste uruguayens, *Historia estampada*, dresse l'inventaire partiel du contenu des émissions de ce petit pays latino-américain pendant la période 1995-96.

Je développe ici l'idée que ces petites fenêtres chargées d'idéologie que sont les timbres-poste ne présentent pas seulement une vision du passé lointain ou proche de l'Uruguay², elles nous offrent aussi une excellente perspective de ce royaume qu'on peut indexer dans le temps et dans l'espace, dont l'essence n'est pas matérielle mais plutôt une image ou un miroir onirique que les membres de la communauté peuvent au jour le jour, dans leur vie quotidienne, contempler afin de déterminer qui ils voudraient être et ce qu'ils voudraient devenir. Tel est le domaine qui, dans notre société fortement réglementée, coïncide avec la dimension esthétique de la sémiologie. En termes catégoriels, il s'agit là de la Priméité de la Tiercéité, ou « mentalité », comme le note Peirce (CP 1.533), et que

le logicien illustre au moyen des termes plutôt curieux mais entièrement adéquats de « goût » et de « couleur ». L'imaginaire social est la qualité unique des idées hégémoniques de notre monde social envahi par des « tendances » en développement permanent, dont l'effet consiste à nous les rendre attractives, convaincantes et tout à fait adéquates; en d'autres termes, il crée en nous l'impression d'être, de nous comporter et de nous sentir normaux – normaux dans l'acceptation statistique et morale, durkheimienne de ce terme ô combien ambivalent³.

Pour résumer, le timbre-poste commémoratif d'une fête populaire offre une représentation *construite du réel* de la société, où réside cette qualité « qui dans sa présence immédiate est [ressentie comme] *kalós* » (CP 2.199), à savoir « un idéal défini [reconnu] comme universellement et absolument désirable » (CP 1.586). La science normative de l'esthétique, qui n'a pas connu le développement théorique qu'on aurait souhaité, et que Peirce ne reprend que tardivement, est susceptible de nous aider à comprendre cette dimension significative du timbre-poste. En plus de sa fonction d'indice de la conformité du pays émetteur au règlement international des communications (le prix d'envoi du courrier a été acquitté) et d'une représentation symbolique du pays aussi bien à l'intérieur qu'à l'extérieur, le timbre-poste *présente*⁴, au sens théorique d'appartenir au Signe ou *Representamen*, le pays dans sa dimension *esthétique* – concept à ne pas confondre avec sa portée artistique, et qui se définit analytiquement par une *qualité de sentiment* qui colore la loi de la société. Il s'agit en l'occurrence du pouvoir sémiotique qui unifie la population, les hommes et les femmes, et qui fait que ceux-ci se représentent comme partenaires dans un lien intangible mais réel, l'unique saveur de la nationalité. C'est ainsi que la structure sémiotique du timbre-poste favorise l'étude minutieuse de cette *qualité de sentiment*, qui relève de la loi sociale gouvernant la vie en commun comme une « communauté imaginée », terme utilisé par Anderson (1993) pour désigner le mécanisme par lequel les nations modernes se construisent. Cela est un tour de force quand on garde à l'esprit le type d'*artéfact* qui

nous intéresse ici, dans lequel commerce, culture et mythe sont forgés par un mélange spécifique d'artisanat individuel commandité par l'État et un désir collectif et non conscient.

FENÊTRES PEIRCIENNES SUR L'EXPÉRIENCE :
TIMBRE-POSTE ET ANALYSE CATÉGORIELLE

La Priméité est ce qui est présenté à l'œil de l'artiste
(CP 5.44, cité par Parret, 1994: 183)

Dans un article récent et enrichissant, A. De Tienne (2001) explore le rôle central joué par la phénoménologie dans le développement de la théorie sémiotique de Peirce, depuis ses premières formulations sur le sujet jusqu'à la fin, ou presque, des activités du philosophe et du sémioticien. De Tienne cherche principalement à mettre de l'ordre dans la confusion qui règne dans ce domaine théorique spécifique, plus particulièrement dans le cas de la fusion peu justifiée du *phanéron*, unité de ce type de phénoménologie particulière développée par le logicien Milford, et du signe. Ce n'est qu'en tenant compte des différentes contributions qu'apporte une étude systématique des «paraître», terme pris dans le sens de ce qui se présente à l'esprit et qui n'est qu'une apparence (CP 2.197), ainsi que de la contribution des signes eux-mêmes, que nous parviendrons à comprendre la vraie nature de leur rapport. Ainsi De Tienne échafaude un argument solide en faveur du maintien d'une distinction entre ces deux classes d'éléments, *phanéra* et signe, le premier étant la base expérientielle de la représentation triadique, à laquelle nous accédons de façon non cognitive par notre «conscience immédiate» des choses et non par inférence, comme nous le faisons pour tout type de représentation qui est le résultat de la sémiose, base de n'importe quel type de connaissance humaine.

La qualité, le fait et la loi sont trois façons de décrire les domaines des trois catégories ordinales de Priméité, Secondéité et Tiercéité, qui sont si «intangibles que ce sont plutôt des tons ou des nuances de conceptions» (CP 1.353). C'est là la

description que Peirce fait de notre expérience vécue qui consiste non seulement en faits réels, mais aussi dans l'essor de notre imagination et dans la généralité des tendances. Plus loin dans cet article, je m'inspirerai de la façon dont De Tienne rend compte du passage de l'intrusion brutale du monde extérieur en nous – le choc de l'extérieur («the outward clash», CP 8.41) –, vers son organisation progressive, afin de décrire, d'une part, la métamorphose sémiotique à l'œuvre dans la création du timbre-poste uruguayen que nous allons analyser, d'autre part, la source photographique de ce dernier, telle qu'elle est présentée dans le livre de timbres considéré.

Les catégories constituent l'accès unique et fondamental à l'architecture de la sémiotique, aux taxinomies et aux nombreux recoupements des classifications de signes de Peirce⁵. De l'application récursive de l'analyse catégorielle aux catégories elles-mêmes, je veux retenir celle dans laquelle le caractère premier de l'expérience prédomine, car elle va dans le même sens que l'approche esthétique et collective de l'analyse des timbres. C'est dans ce contexte que Peirce propose un terme spécial pour la Tiercéité pure, catégorie de la généralité, de la loi, de l'action symbolique, considérée dans sa manifestation la plus essentielle :

Pour exprimer la Priméité de la Tiercéité, le goût ou la couleur particuliers de la médiation, nous n'avons pas vraiment de terme adéquat. Nous devons nous contenter de «mentalité», malgré ses limites. Il y a donc ici trois types de Priméité, la possibilité qualitative, l'existence et la mentalité qui résultent de l'application de Priméité aux trois catégories. Nous pourrions créer de nouveaux noms pour eux: primité, secondité et tertialité.
(CP 1.533)

Comme exemple de cette saveur ou couleur de la loi, c'est-à-dire de la «mentalité» sémiotique, le logicien propose une œuvre littéraire célèbre: «La tragédie du *Roi Lear* a sa Priméité, sa saveur *sui generis*» (CP 1.531). Mon exemple, pris dans le monde de la philatélie, se rapproche de celui de Peirce: c'est une représentation quasi littéraire d'un protagoniste célèbre du carnaval uruguayen dans le cadre d'un

timbre commémoratif. Peirce n'essaie pas de donner un nom particulier à cette saveur pénétrante ou «couleur de la médiation» de la tragédie shakespearienne à laquelle il fait référence. Pour ma part, je propose, en ce qui a trait à la Priméité de la Tiercéité, présente dans le timbre que j'analyserai, le nom de «mésocratique» ou sentiment de juste milieu⁶, puisque telle a été et continue d'être la mentalité hégémonique de ce trop précoce État providence venue du cône sud de l'Amérique du sud depuis le début du XX^e siècle.

Dans son étude de la dimension esthétique peircienne, H. Parret suggère une affinité plausible entre l'utilisation de la notion de *kalós* chez Peirce et le «sublime» kantien: «à la place du beau, du bien proportionné ou de l'harmonique, c'est le sublime tel que le concevait Kant qui incarne ce qui est admirable» (1994: 183). La «passion» pour la retenue, qui gouverne la société dans tous les domaines, publics ou privés, depuis plus d'un siècle, ou encore le désir ardent d'un contrôle permanent et inflexible du corporel est, en Uruguay, l'idéal esthétique et collectif, ou le «sublime». Et c'est cela qui soulève un défi fascinant, sur un médium totalement inattendu, dans un signe censé représenter, de façon iconique, le type même des excès corporels du carnaval. Bakhtine (1984) décrit cet événement culturel comme étant, depuis toujours, la scène cachée de la civilisation occidentale.

Comment un timbre peut-il réconcilier la célébration du «principe du corps matériel» (Bakhtine) avec la passion du «juste milieu» qui est l'idéal «mésocratique» de vie? Tel est le défi technique et sémiotique que je vais tenter de décrire. Dans son étude des tableaux et des réflexions esthétiques de Magritte, Everaert-Desmedt donne comme clé de l'approche de l'art chez l'artiste belge sa notion de «la pensée de la ressemblance» (1994: 116). Elle soutient, de façon convaincante, que cette notion correspond à «une sorte de Priméité de la pensée». Un processus sémiotique similaire est à l'œuvre, me semble-t-il, bien que ce soit dans une dimension inverse à celle qui existe dans l'œuvre de Magritte, dans le processus de

création du timbre que j'ai choisi d'étudier. Tout commence avec un document photographique montrant une danseuse de carnaval afro-uruguayen, spécialisée dans le *candombe*, qui est utilisé comme modèle du timbre commémoratif et qui aboutit au timbre «Rosa Luna» – nom célèbre d'une danseuse noire. Ce timbre peut être analysé comme l'incarnation de la Priméité (nationale) de la Tiercéité, ou mentalité, qui allie *a priori* le rôle des trois composantes du signe, iconique, indiciaire et symbolique, autrement dit le visuel, le contextuel et la signification régulière de cette représentation particulière du carnaval.

DOUBLE MÉTAMESSAGE

DANS L'UNIVERS DU TIMBRE-POSTE

Le timbre commémoratif est un cas particulier de cette classe de signes en opposition (partielle) avec la fonction principalement indiciaire des timbres des séries permanentes. Si le premier implique la production iconographique «d'un memento, d'un souvenir, l'icône d'un événement, l'anniversaire d'un objet d'importance nationale ou internationale» (Scott, 1997a: 303), alors l'ouvrage intitulé *Historia estampada*, retenu pour mon étude, fonctionne comme une sorte de macrosigne commémoratif d'une série de timbres commémoratifs (*ill. 1*). Le but avoué de cet élégant petit volume, publié par la poste uruguayenne en 1997, est de nous rappeler la valeur artistique et culturelle et l'effet de souvenir des timbres sélectionnés⁷. Ainsi, le livre *Historia estampada*⁸ est un message *contextualisant*, qui renferme une série d'autres messages spécifiques; autrement dit, il est un acte de métacommunication globale pour le métamessage individuel que chaque timbre véhicule.

G. Bateson définit la «métacommunication» comme la fonction de «messages qui en rendent un autre intelligible en le mettant en contexte» (1980: 128). En ce qui concerne le timbre que j'analyserai plus en détail dans cette section, je voudrais remplacer le terme «intelligible», employé par Bateson, par «moins ambigu». Dans ce cas précis, la



ill. 1 : page couverture, *Historia estampada*, 1997.

métacommunication devrait être comprise comme le moyen de traiter ce que la psychanalyse

freudienne appelle la « surdétermination » (*Überdeterminierung*)⁹ de ce timbre. Cette notion est utilisée pour justifier les diverses couches de sens qui entrent en jeu dans notre activité onirique; je la trouve particulièrement appropriée pour parler de la « saveur » inconsciente des représentations collectives qu'un pays donne de lui-même en tant que communauté.

On retrouve dans ce livre philatélique onze textes métacommunicatifs qui, sous des angles différents mais complémentaires – allant de l'humour à l'érudition en passant par la nostalgie et la dévotion –, proposent de présenter autant de séries de timbres commémoratifs uruguayens. L'auteur du prologue, romancier bien connu, nous prévient, ou plutôt prévient le philatéliste que les spécimens représentés ne constituent pas un inventaire exhaustif, ni même un vrai catalogue de tous les timbres qui ont été émis au cours de ces deux années (1995-96) en Uruguay¹⁰. Ainsi un autre métamessage, implicite ou elliptique, est adressé au lecteur: les onze séries de timbres doivent être considérées comme les plus intéressantes ou les plus précieuses d'un point de vue technique, historique ou artistique. Il semble que certains des timbres, également émis dans le pays au cours de la même période, n'aient pas été retenus dans cette collection, probablement parce qu'ils n'atteignaient pas le (haut) niveau de qualité philatélique, fixé par les éditeurs de ce recueil, des meilleurs timbres commémoratifs.

« Carnaval, miroir du peuple » (*Carnaval espejo del pueblo*) est le titre du seul essai signé par un pseudonyme – *Guruyense* –, comme pour mieux illustrer la qualité populaire de cette fête annuelle que l'auteur présente de façon ouvertement festive et même jubilatoire¹¹. Il y a trois timbres commémoratifs dans cette série (ill. 2): l'un montre la photographie d'un joueur de clarinette noir, prise contre un fond de rideau rouge, semblable à celui d'un studio



ill. 2

traditionnel; le deuxième représente l'image d'un clown, chef d'une célèbre *murga*, groupe composé normalement de chanteurs et de musiciens blancs dans des costumes burlesques; enfin le troisième représente la superbe Rosa Luna, la plus célèbre diva noire de *candombe*, ce mélange de danse et de percussion inspiré de la culture africaine et qui joue un rôle clé dans la partie la plus traditionnelle du Carnaval pendant l'été uruguayen (généralement à la fin février): l'appel insistant des tambours (*llamadas*). La danseuse est représentée devant un groupe de joueurs de tambour noirs appelés *candomberos*.

Dans cette série du Carnaval, je me concentrerai sur l'étude du timbre qui évoque la légendaire Rosa Luna, morte il y a plus de dix ans. Elle fut la première, et à ce jour la seule femme de sa condition, danseuse de carnaval et noire, à avoir sa propre chronique dans l'un des journaux de la capitale uruguayenne. Elle signait des textes controversés sur la vie, la question raciale et sur tout ce dont elle avait envie de parler. La liberté de ses propos dans cette rubrique était aussi



ill. 3

inhabituelle que le fait qu'elle ait sa propre chronique dans un monde professionnel majoritairement masculin, dans une société au racisme discret mais avéré, dans laquelle la minorité noire (moins de 5% de la population) ne peut aspirer qu'aux tâches inférieures et où foisonnent des rumeurs au sujet des bars ou restaurants dans lesquels les noirs ne seraient pas les bienvenus. Le style ouvertement familier de Rosa Luna se reflétait bien dans le titre de sa chronique: *Sin tanga ni tongo*, jeu de mots impossible à traduire qui nous renvoie de façon picaresque et avec une franchise brutale aux choses de la vie¹². Si un parallèle était nécessaire, elle aura été la Joséphine Baker et la Carmen Miranda de l'Uruguay, fondues en un seul être humain, doté d'une parole claire et lucide et d'une personnalité puissante.

L'ART DE GLORIFIER L'EXCÈS D'UNE FAÇON MODÉRÉE:
cadre verbal du timbre commémoratif

Considérons à présent la description que fait le journaliste Guruyense de cette danseuse noire de *candombe*. Derrière les paragraphes élégiaques, attendus et remplis de clichés qu'il consacre à cette femme véritablement remarquable, on peut toutefois discerner une partie du problème sociosémiotique que la collection du timbre « Rosa Luna » a dû affronter et résoudre. Nous devons garder présent à l'esprit que l'objectif du texte de Guruyense, qui est le même que dans les dix autres du volume, est de métacommuniquer sur le propre métamessage du timbre, c'est-à-dire de développer le sens réel de ce dernier:

*Cette inoubliable noire [morena] promenait sa silhouette, le feu de son candombe et sa tendresse sans limites dans toutes les « comparsas » [groupes musicaux de carnaval] de Montevideo [...], le quartier sud et Palermo, la rue Anzina, qui n'existe plus, sous la houlette et la direction de Pedrito Ferreira et son groupe Black Fantasy, des nuits entières, où régnaient tambours, vins et roses [...]; cela eut pour résultat de tremper encore plus le caractère de cette impressionnante femme noire qui, selon [un célèbre chanteur populaire], « abritait mille tendresses dans ses hanches parcheminées comme une peau de tambour ».*¹³



ill. 4 : photographie tirée de l'ouvrage *Historia estampada*, 1997.

Fait remarquable, les termes les plus carnavalesques du passage, à savoir l'expression « sans limites » (*sin límites*), et la synecdoque qui décrit son corps sensuel – ses hanches (partie du corps la plus évidente dans sa danse érotique) – sont placés à côté d'un sentiment maternel, ce qui atténue la sensualité et l'érotisme que l'on associe habituellement à Rosa Luna. Il y a là le début d'un intéressant processus de transformation sémiotique – que j'appellerai la régulation « mésocratique » du carnavalesque –, qui se retrouve dans le timbre conçu par Eduardo Salgado (ill. 3).

Si le texte de Guruyense fonctionne comme un procédé métacommunicatif sur cette série de trois textes inspirés par le Carnaval, je considère que la photographie de Rosa Luna (ill. 4) fonctionne dans notre expérience selon la catégorie de la Priméité de la Secondéité, que l'on peut observer, écrit Peirce,

[...] quand on oppose la compulsion aveugle dans un événement de réaction considéré comme quelque chose qui se produit mais qui par nature ne peut plus se répéter. (CP 1.530)

Ce genre d'expérience est précisément ce qui est à l'œuvre dans l'intrusion de l'altérité dans *Historia estampada*, causée par la présence forte et indéniable de ce que l'on perçoit comme une manifestation de distinction, au sens phonologique¹⁴. J'aimerais montrer que la sensualité féminine explicite, clairement visible sur la photographie, n'est admise qu'à regret dans la commémoration officielle. De fait, la saveur prédominante de médiation, ou Tiercéité, est

cet effet totalement homogène qui est absent de cet événement extraordinaire lorsque les opprimés, les laissés-pour-compte deviennent, pendant les quelques jours des festivités populaires du Carnaval, maîtres de la danse et de la joie. De la même façon que les immigrants européens trouvèrent plus propice d'abandonner leurs différences et leurs particularités culturelles et ethniques pour devenir les citoyens égaux du soi-disant État Providence de l'Amérique latine (dans la première moitié du XX^e siècle, l'Uruguay était appelé la Suisse de l'Amérique), il a été jugé nécessaire d'«apprivoiser» l'image d'une femme noire – en en banalisant l'image –, qui étale ses charmes physiques aussi ouvertement et professionnellement pendant cette période particulièrement libérée de l'année, en fonction du signe qui est censé être la commémoration de sa gloire. Aussi, le côté purement excessif de liberté corporelle dont Rosa Luna est l'incarnation prodigieuse est atténué ou partiellement déguisé dans le timbre.

Tout se passe comme s'il existait une résistance discrète mais réelle au plein *kairos*, ou «saison significative» (Kermode, 1967: 46), du règne permissif du souverain Momo¹⁵. N'oublions pas que c'est le seul moment de l'année où, traditionnellement, la société donnait la permission «officielle» aux esclaves africains d'afficher leurs différences en société au son de leur musique traditionnelle. Par le biais d'une stratégie sémiotique, il semble qu'un effort ait été fait pour ramener cette puissante intrusion rituelle et cyclique de l'altérité dans le monde paisible du *chronos*, où le commerce humain est réglé par la raison et la mesure. Le contraste entre l'élégie insipide de l'article de Guruyense et l'image crue de la «reine» des nuits du Carnaval ne pourrait pas être plus frappant. Et pourtant, dans le timbre réalisé d'après cette image, la tension sémiotique s'accroît encore. La photographie montre Rosa Luna dans toute la splendeur de sa sensualité débridée: monumentale reine païenne de l'appel des tambours (*llamadas*), par lequel les différents groupes noirs étaient appelés à se rassembler dans la rue pour accueillir et célébrer le Carnaval. À ce moment-là, chaque clan battait avec

son style particulier les traditionnels tambours africains artisanaux. Ma tentative d'analyse doit maintenant rendre compte du retour discret du *kairos* du carnaval, ce temps hors du temps, vers le *chronos* monochromatique et tranquille de la représentation canonique de la vie, dans cette petite nation d'Amérique latine, par le biais d'une description muséale de ce monument vivant à la gloire du corps, dans tous ses excès et son emprise sur la raison quotidienne.

Dans son analyse de la poétique visuelle de Magritte, Everaert-Desmedt entreprend non seulement une analyse sémiotique de l'œuvre du peintre belge et de ses principes esthétiques, mais, de façon plus ambitieuse et suggestive, elle avance l'idée convaincante d'un parallélisme entre la démarche de l'artiste et la théorie des signes de Peirce. De son article soigneusement argumenté, je veux extraire ce que je considère être sa thèse principale, c'est-à-dire le cheminement sémiotique que parcourt une interprétation appropriée des œuvres du peintre surréaliste. Le signe se développe en trois étapes, qui correspondent à trois types de signe: le *départ symbolique*, l'objet peint comme un cliché éculé – plus mot qu'image dans son effet sémiotique; ensuite le *choc indiciaire du nouveau*, qui témoigne d'un doute secret à cause de notre familiarité excessive avec, par exemple, l'image simpliste de la pipe dans la *Trahison des images* (1929) – la découverte commence; enfin *l'émergence de l'aspect iconique de la pensée*, la «Priméité de la pensée» (Everaert-Desmedt, 1994: 117). Ainsi, nous commençons par appréhender l'évidence, le sens littéral de l'objet représenté, et nous finissons par contempler «l'icône du mystère» (*ibid.*), qui est le fruit du principe de la «ressemblance», une version de l'iconique chez Magritte, et l'effet qui va bien au-delà de la simple similarité (physique ou imaginaire). Ne pouvant entrer dans les détails de cette fine analyse picturale, je me concentrerai sur le cheminement cognitif et esthétique qui mène de l'ordinaire à ce type particulier de «*Verfremdungseffekt*» (Brecht), ou «*ostranjenje*» pictural (Shklovskij), que Magritte décrit ainsi:

Tous les êtres sont mystérieux. La puissance de la pensée se manifeste en dévoilant, en évoquant le mystère des êtres qui nous semblent familiers (par erreur, par habitude).

(Cité dans Everaert-Desmedt, 1994: 120)

Tel est l'itinéraire sémiotique qui, écrit l'auteur, se termine « toujours [par] la restitution des objets au Mystère » (*ibid.*). La création du timbre commémoratif « Rosa Luna » semble suivre un tout autre itinéraire: il commence par le Mystère des choses, tel qu'il est représenté indiciairement et iconiquement dans la photographie de la diva du Carnaval (*ill. 3*), et finit par produire un signe symbolique, de l'ordre de l'illustration d'un dictionnaire encyclopédique du symbole, qui se présente en position verticale à gauche de l'image et qui occupe la totalité du champ visuel sur le timbre, c'est-à-dire le nom en lettres d'or de la danseuse noire. Bien que l'*hypoicône* qui représente la danseuse de carnaval sur le timbre n'ait pas le même statut de cliché que l'image de la pipe chez Magritte, ou que ses nombreux autres *artéfacts* ordinaires, par comparaison avec ce que donne à voir la photographie en noir et blanc, je soutiens que le timbre tend à fonctionner logiquement comme une réplique du légisigne symbolique (Everaert-Desmedt, 1994: 101).

Nous devons à présent analyser la métamorphose sémiotique qui commence avec le mystère de la vie saisi dans sa dimension de *kairos* (les festivités populaires du Carnaval), et qui se termine avec un genre de signe plutôt conventionnel, du moins rendu plus conventionnel: un objet familier qui deviendra pour finir un « déjà-vu », ou peut-être devrais-je dire un « déjà-connu », quelque chose qui suscite une simple reconnaissance associée aux éléments familiers de notre propre culture. Mais, auparavant, je dois faire un petit détour par le monde du Carnaval.

Quel est l'élément essentiel ou, en termes de catégories, la qualité qui détermine la façon dont le carnaval a de tout temps organisé les choses, depuis les saturnales romaines consacrées au renouveau, en passant par la Renaissance et relaté dans l'œuvre de Rabelais, jusqu'aux *llamadas* de Montevideo, capitale

de l'Uruguay, en février? Bakhtine parle de la « renaissance » et du « renouveau du monde » dans le cadre du seul empire des « lois de la liberté propres » au carnaval (1984: 7). Pour qu'une telle renaissance générale puisse avoir lieu, il faut que tout ce qui relève du corps devienne central, notamment en « acquérant un caractère cosmique [et] généralisé » (*ibid.*).

Cependant, ce n'est pas simple affaire de physiologie, encore que celle-ci occupe une grande place dans les passages de *Pantagruel* analysés par l'érudit russe. Ce que Bakhtine appelle le « principe du corps matériel » (1984: 19) transcende l'individu, parce qu'il participe au développement permanent de tout ce qui vit sur terre. Sa description du genre de réalisme grotesque, tel qu'il est représenté dans l'œuvre de Rabelais, vaut d'être citée, parce qu'elle nous servira d'introduction à l'image photographique du Carnaval uruguayen qui sert de modèle au timbre commémoratif « Rosa Luna »:

Le principe du corps matériel est contenu [...] dans le peuple, un peuple qui se développe et se renouvelle en permanence. C'est pour cela que tout ce qui a trait au corps devient grandiose, exagéré, incommensurable. Cette exagération a un caractère positif et assertif.

Bakhtine montre également comment certaines parties du corps semblent plus aptes que d'autres à illustrer les festivités carnavalesques:

L'accent est mis sur les parties du corps qui ouvrent sur le monde extérieur, c'est-à-dire celles par lesquelles le monde entre dans le corps ou en ressort, ou par lesquelles le monde sort pour rencontrer le monde. Ce qui signifie que l'accent est mis sur les ouvertures ou les convexités, ou encore sur les ramifications ou appendices: la bouche ouverte, les organes génitaux, les seins, le phallus, la panse, le nez. (1984: 26)

Cette brève incursion dans l'univers coloré et indiscipliné du carnavalesque nous a fourni les éléments nécessaires pour décrire l'hiatus qui existe entre, d'une part, le signe indiciaire visuel qui sert de modèle pour le timbre que j'analyserai en détail, et, d'autre part, le résultat visible dans ce timbre commémoratif du Carnaval.

APLATISSEMENT « MÉSOCRATIQUE » DANS UN TIMBRE
COMMÉMORATIF DE LA SENSUELLE ROSA LUNA

La riche description que donne Bakhtine de cette unique célébration annuelle du corps correspond précisément à ce que montre fidèlement la photographie en noir et blanc reproduite dans cet article (ill. 4) : une femme noire, exubérante et rayonnante dans ses atours de carnaval. Non seulement ses seins évidents et pleins, que les minuscules goussets arrondis de son armure dorée et très réduite ont bien du mal à contenir, mais aussi tout son corps opulent, accentué par la plume claire au sommet du casque de lamé qui lui emboîte étroitement la tête, tout donc dans la splendeur du corps à demi nu de Rosa Luna évoque l'héritage africain, que la société uruguayenne a fait de son mieux pour ignorer ou pour minimiser pendant presque un siècle. La seule exception à cette tendance nationale qui consiste à réguler les excès, surtout ceux qui ont à voir avec le corps public ou même privé, a été faite au moment du Carnaval. J'analyserai maintenant le timbre qui, de toute évidence, est né de ce témoignage visuel.

Je tiens à signaler le rôle important d'un document du livre *Historia estampada*, reproduit sur la même page que la glose du timbre « Rosa Luna », et qui en occupe plus de la moitié. Je pense que l'on peut montrer un parallélisme entre cet indice iconique spécifique qu'est la photographie et le timbre qui en découle, qui constitue une sorte de commentaire ou d'interprétation de cette célébration nationale¹⁶. La photographie fonctionne comme *percept* ou fait brut qui interfère avec ma lecture du texte, que cela me plaise ou non, en occupant une grande partie de mon champ visuel, et qui, en tant que *percept*, se limite à enregistrer la présence d'une figure populaire, presque légendaire et morte à présent, du Carnaval uruguayen. Ce timbre, retenu dans ce livre pour philatélistes, se trouve aussi reproduit dans un trio de timbres commémoratifs inspirés par le Carnaval. Il fonctionne sémiotiquement en relation avec la photographie, comme son jugement perceptuel, dont De Tienne (2001) décrit ainsi la visée : « [il] met en relief l'un ou

l'autre trait du percept ». Entre l'élément brut de l'expérience, dont on n'a pas encore fait l'expérience et qui est donc inconnu, et l'élément qui va construire les couches de notre expérience, il y a un élément intermédiaire, le « fait perceptuel », dont le fonctionnement est qualifié par De Tienne comme « un compte rendu faillible des percepts ». Le timbre que je soumetts à mon analyse fonctionne comme une abduction fragile et révélatrice de ce qui est la « saveur » de la loi qui fédère ce pays d'Amérique latine : le sentiment « mésocratique » qui emplit tous les événements de la société, qu'ils soient triviaux ou historiques.

Devant cette fête éminemment *unheimlich*, parmi toutes les fêtes récurrentes qu'est le Carnaval d'été uruguayen, le timbre accomplit une prouesse de conception technique qui consiste à aplatir, à neutraliser, en un mot à transformer en litote cette hyperbole rituelle vivante et vibrante, cet impressionnant « principe du corps matériel » (Bakhtine, 1984 : 19), incarné par Rosa Luna, doté d'un style puissant d'écriture populaire, dans un pays peuplé de gens homogènes, raisonnant de façon mesurée, qui font de leur mieux pour ne pas se différencier, comme s'ils voulaient tous sauter dans l'une de ces peintures de Magritte peuplées de bourgeois ternes, interchangeables et anonymes sous leurs chapeaux melon.

Bien que sur la photographie originale la taille des goussets dorés de l'armure scintillante laisse deviner l'ampleur des seins de Rosa Luna, lorsque ceux-ci sont représentés sur l'image du timbre, on ne les voit pas réellement. La même chose est vraie de son corps monumental, qui a été aplati dans sa représentation sur le timbre. Un effort semble avoir été fait par l'artiste pour purger ce modèle de sa célébration provocante et jubilatoire de la chair, et l'image qui en résulte sur le timbre apparaît comme une sorte de Jeanne d'Arc à la fois noire, libérée, à l'allure de matrone qui, au lieu de partir en guerre pour la plus grande gloire de Dieu et de la France, savoure agréablement sa danse en l'honneur de Momo, roi du Carnaval. Comment s'effectue cet effet sémiotique,

comment « l'icône du Mystère » est-elle culturalisée et rendue compatible avec la qualité nationale de pensée, ou Priméité de la Tiercéité, de l'Uruguay?

Il est vrai que les jambes lourdes de Rosa Luna, bien que jolies et bien galbées, occupent le premier plan du timbre. Cette partie du corps de la diva a passé « le poste de contrôle de la mentalité » sans trop d'ennuis, peut-être en raison du fait que l'Uruguay est un pays de plages où, en été, hommes et femmes se promènent en maillot de bain. Ainsi les jambes font partie du paysage visuel social, et ce depuis longtemps. Montrer ses seins est une autre affaire cependant. Ce n'est que très récemment, et encore dans une partie très limitée et exclusive du pays consistant en deux stations balnéaires huppées de la côte est à quelque deux cents kilomètres de Montevideo, que la mode de la baignade seins nus s'est développée sur ces plages traditionnellement couvertes de personnes aux formes généreuses. Plus qu'une question de censure, autocensure inconsciente, ou censure institutionnelle et explicite, la transformation de la diva dans sa représentation sur le timbre relève de la « qualité totale de sentiment mésocratique » qui colore toute représentation normale, dans l'art comme dans la vie, de ce pays d'Amérique latine.

Ce qui a été enlevé de cette commémoration philatélique, c'est l'élément picaresque et transgressif, qui est une composante quintessentielle du carnaval noir afro-uruguayen, particulièrement lors de l'appel des tambours. L'attrait érotique des danseurs homosexuels ou travestis et des danseuses, qui agitent les hanches de façon provocante à la barbe des (faux) grands-pères et à côté des (fausses) grand-mères, est totalement absent de ce timbre commémoratif. Cet effacement partiel a été accompli au moyen de deux qualisignes, la couleur et la texture utilisées sur le timbre. Au premier plan, nous voyons Rosa Luna se déplacer gracieusement en dansant vers la gauche du champ visuel; ses bras sont représentés dans le mouvement typique d'une *candombera*. Certes, sa silhouette reste impressionnante. Mais, en raison de la teinte d'ocre brun utilisée pour représenter son corps noir, et de l'ombre qui semble l'entourer et

s'accrocher à sa silhouette comme une mandorle, ce qui était un corps exubérant prêt à dévorer le monde est devenu une élégante silhouette découpée. Nous sommes passés du monde chaud et tactile de l'empire du corps au cadre froid et digne d'un objet de musée ethnographique. Cette image de Rosa Luna et de ses *candomberos* semble être un objet d'observation et d'étude, mais, pour cette raison même, elle est aussi détachée d'une scène sociale dans laquelle il n'y a pas de séparation entre spectateur et acteur, où même la naissance et la mort se confondent, adorées qu'elles sont de façon frénétique sur l'autel des corps exacerbés. Cet effet régulateur est complété par la représentation d'un groupe de joueurs de tambours *candombe*, étrangement dépourvus de vie, qui jouent pour la diva à l'arrière-plan du timbre. Tout signe de vie a été retiré à ce qui est en fait un ensemble chaud, compact, en sueur, de mains vibrantes et de visages épuisés; sur le timbre, les personnages ressemblent à un groupe de fantômes fanés: le contraste de couleurs entre l'ocre brun de Rosa Luna et le gris spectral des silhouettes de l'arrière-plan se résout en un effet général d'aplatissement. La pulsation des tambours s'est éteinte; les musiciens de rue occupent un autre présentoir dans ce musée imaginaire des rythmes populaires afro-uruguayens. La danseuse elle-même a été figée dans cette étrange gangue d'argile. Si je devais choisir un terme pour décrire la transformation sémiotique de la photographie exubérante qui fut de toute évidence à l'origine du timbre, je dirais que c'est un tribut rendu à cette façon particulière que la société uruguayenne officielle a d'appréhender et de vivre les choses: le timbre est un bel exemple *d'excès maîtrisé ou de démonstration de joie corporelle contrôlée par la raison*. Ce genre d'oxymore social se trouve au cœur de cette saveur « mésocratique » qui pénètre la vie publique et privée de cette communauté hyper intégrée. Les choses ont donc été remises à leur place correcte et « mésocratique ». La confusion grotesque et débridée du carnivalesque a été spiritualisée, idéalisée ou rendue abstraite.

Pour terminer mon argumentation, je voudrais brièvement parler d'un autre timbre qui figure dans

Historia estampada. Également l'œuvre de l'artiste philatélique E. Salgado, nous passons maintenant des excès nocturnes et chauds du Carnaval uruguayen aux ballades populaires gauchistes, ballades douces-amères qui sont un riche mélange de l'esprit contestataire de Bob Dylan et du héros populaire que fut Carlos Gardel. Tel était le style de musique et d'interprétation du chanteur compositeur populaire Alfredo Zitarrosa, en scène et à la ville. C'est probablement l'artiste uruguayen qui représenta le mieux l'esprit anti-dictature pendant les années de plomb du régime de ce pays (1973-1985). Il devint célèbre dans les années 1960, mais c'est dans son exil politique forcé en Europe qu'il atteignit une célébrité légendaire.

Il fut l'image d'une résistance idéologique intransigeante. Sérieux jusqu'à en être formel – en dépit de ses chansons inéluctablement contestataires et gauchistes, ses vêtements de scène ressemblaient à ceux d'un employé de banque –, il était profondément mélancolique à la manière dont le mode de vie urbain uruguayen s'est représenté sur le plan artistique pendant des décennies.

Le timbre commémoratif de Zitarrosa (ill. 5) s'organise en champs séparés horizontalement. À gauche, le dessin rougeâtre et sombre d'une guitare partiellement éclairée sert en quelque sorte d'épithète à l'artiste: au-dessus de la touche de l'instrument, nous pouvons lire la date de la naissance et de la mort du chanteur. Placé symétriquement, l'indice de la nation émettrice se trouve sous la partie inférieure de ce sombre instrument. Le profil du chanteur célèbre occupe les deux autres tiers du champ visuel du timbre. Il est peint du même ocre brun que le visage de l'artiste, choix chromatique surprenant qui aplatit l'ensemble et lui confère un air mélancolique. Il y a également les lignes d'un pentagramme qui traversent horizontalement la totalité du timbre afin d'iconiser l'art de cet homme. Le chanteur de ballade a l'air triste, presque funèbre, en accord avec les choix chromatiques de cette *hypoicône*. Un rapide coup d'œil à deux des trois photographies (ill. 6) en noir et blanc

qui figurent dans l'essai consacré au chanteur populaire suffit à nous convaincre du genre de travail indiciairement fidèle qu'a fait l'artiste du timbre



ill. 5



ill. 6

commémoratif de Rosa Luna dans le timbre de Zitarrosa: la profonde mélancolie, le sérieux du musicien ainsi que son air d'homme de la ville sans sophistication attestent des qualisignes dans le timbre. Ce que je veux mettre en lumière ici, à l'aide de cet autre timbre de l'artiste E. Salgado, c'est que les qualisignes utilisés dans ce second cas, en particulier la couleur, mais aussi la disposition des icônes, symboles et

indices (guitare, nom, emplacement du pays émetteur et image du visage de l'artiste) concourent à atteindre le but visé par ce timbre commémoratif: montrer de façon aussi fidèle et complète que possible quelque chose d'existant. Dans ce cas, c'est la musique profonde et triste de ce chanteur de ballades gauchistes qui finit par incarner la mélancolie d'une très grande partie de la société uruguayenne, de ceux qui se sentaient opprimés par le régime militaire qui détruisit tant d'institutions chères à leur cœur par un usage autoritaire et meurtrier du pouvoir de l'État.

Les qualisignes et les indices, qui font du timbre commémoratif de Zitarrosa un signe existentiel si fidèle et si admirable – véritable témoignage artistique auquel s'ajoute un élément iconique attrayant, si nous pensons à quelqu'un qui n'a jamais entendu parler de ce chanteur et à l'interprétant possible qu'il pourrait retirer de la contemplation de ce «sinsigne indiciaire dicent» –, sont précisément ceux qui manquent pour remplir cette même fonction sur le timbre «Rosa Luna». Autrement dit, tandis que l'art raffiné de Zitarrosa s'inscrivait bien dans la Priméité de la Tiercéité, c'est-à-dire qu'il faisait partie de la saveur de

la médiation nationale, ou de la mentalité uruguayenne, la diva noire sortait de ce cadre par ses excès et incarnait tout ce qui est difficile à «accepter», sans parler de sa commémoration dans une communauté de l'Amérique latine. Plutôt que de parler de l'échec technique ou sémiotique du timbre commémoratif de la danseuse de carnaval, j'en donnerai une interprétation qui en fait le symptôme véritable d'une société «mésocratique». Une société qui ne savait trouver un autre moyen de réconcilier l'irréconciliable, à savoir l'absolue liberté corporelle en matière d'expression et de mouvement, avec l'idéal d'une modération raisonnable dans toutes les choses de la vie. Le timbre «Rosa Luna» est un oxymore qui représente l'interprétant sémiotique de cette tension culturelle.

DES TIMBRES CAPABLES DE SUSCITER DES RÊVES

[Il y a le genre de Priméité qui est] *l'idée d'une qualité qui consiste en la manière dont quelque chose est pensé ou représenté, telle que la qualité d'être manifeste.* (CP 1.534)

Une des nombreuses leçons que Peirce nous a enseignées sur la façon dont nous acquérons notre connaissance du monde est que ce que nous apprenons nous vient le plus souvent de l'observation des icônes, ou plutôt de leur incarnation matérielle dans un support.

Étant donné un signe conventionnel ou général d'un objet, pour en déduire toute autre vérité que celle qu'il signifie explicitement, il est nécessaire, dans tous les cas, de remplacer ce signe par une icône. Cette capacité à révéler une vérité inattendue est précisément ce en quoi consiste l'utilité des formules algébriques, de sorte que le caractère iconique soit dominant. (CP 2.279)

Ce que Peirce affirme à propos des formules algébriques peut également s'appliquer au monde restreint mais idéologiquement riche des timbres-poste. Conclusion à laquelle Scott (1997b: 305) arrive dans son travail novateur sur ces riches *artefacts* sémiotiques, et qui a été l'un des points de départ de ma propre recherche. Il soulève une question

pertinente: quel type de signe est vraiment un timbre. L'équilibre délicat, sans cesse remis en question, qui existe entre les trois genres de rapports liant entre eux le *representamen* et l'objet dynamique – iconique, indiciaire et symbolique –, trouve un terrain d'étude idéal pour la sémiotique contemporaine, dans le petit monde des timbres-poste, particulièrement ceux de type commémoratif. La tension entre le ton officiel d'une communauté imaginée, et ses tendances ou ses lois, trouve une grande variété d'expressions dans ces images incarnées que sont les timbres d'un pays.

Mon approche a présupposé la nature indiciaire du timbre-poste et sa classification en tant que «signe qui existe réellement, [qui] indique un endroit et une valeur [...] et qui suggère une proposition» (Scott, 1997b: 193). Et, sur cette base sémiotique, j'ai exploré la dimension imaginaire de ce signe existentiel. Un spécialiste qui écrit sur la théorie peircienne de l'assertion (partie de la grammaire spéculative) soulève un point intéressant à propos de la nature métacommunicative du timbre commémoratif: «Le terme "assertion" peut être utilisé aussi bien à propos de l'acte d'assertion que de la proposition assertée» (Brock, 1975: 125). L'acte d'asserter, ou la dimension performative de l'assertion, remplit la fonction contextualisante du message. Ainsi, dans nos sociétés, le timbre commémoratif sert à établir un cadre léger, mais efficace et rituel, dans lequel nous pouvons adorer nos divinités contemporaines (athlètes, artistes) et nos lieux sacrés (stades et monuments naturels ou architectoniques).

Peirce cite deux ingrédients de base permettant de faire une assertion: «C'est le lien unissant un terme désignatif à un autre symbolique qui fait l'assertion» (CP 4.56, cité dans Brock, 1975: 126). Si nous acceptons avec Peirce que le sens réel n'existe pas hors du cadre d'une proposition, nous pouvons alors conclure que l'espace assertif fourni par les timbres, et de façon plus évidente par les timbres commémoratifs, est un espace social fondamental, dans lequel nous pouvons observer l'imagination sociale à l'œuvre quand «tout le monde a le dos tourné». C'est pour cela que peut exister cet oxymore incroyable qu'est le

timbre commémoratif « Rosa Luna ». Dans ce dernier, un effort sémiotique impossible mais irrésistible a été fait pour glorifier l'excès de façon modérée, une qualité propre à la mentalité uruguayenne.

Je voudrais seulement ajouter, à la façon dont Brock caractérise la théorie peircienne de l'assertion, ce que le père de la sémiotique décrit d'une manière presque poétique comme le fonctionnement du sens au niveau du mot, et que l'on peut facilement étendre au niveau supérieur de complexité, à savoir l'assertion: « Une signification est l'association de mots avec des images, sa capacité à induire des rêves. Un indice n'a rien à voir avec des significations » (CP 4.56). En explorant cette dimension imaginaire des timbres, et non pas seulement les images matérielles et les répliques de symboles qu'ils renferment dans leur petit format traditionnellement rectangulaire, mais également tous les éléments qualitatifs qui s'y trouvent, nous pouvons avoir accès à cette « saveur ou couleur de médiation » générale et universelle; dans le cas présent, il s'agit de celle de cette communauté imaginée qu'est un pays, en plus d'être un espace géographique peuplé, avec sa longue histoire de faits glorieux et moins glorieux. Grâce à une analyse soignée de ces petites fenêtres bien éclairées que sont les timbres-poste, il y a beaucoup à explorer et beaucoup à apprendre sur le substrat primordial des sociétés, de leurs imaginaires, choses aussi réelles que d'autres aspects plus concrets.

NOTES

1. Les citations des *Collected Papers* de C. S. Peirce sont faites selon la convention « CP [x.xxx] », c'est-à-dire qu'elles renvoient au volume et au paragraphe concernés dans cette édition.
2. Il s'agit de l'image qu'utilise Mattos (1997 : 6), auteur du prologue, pour décrire les onze réflexions formulées sur le mode de l'essai et plus ou moins érudites ou personnelles qui accompagnent dans le livre la série de onze timbres commémoratifs.
3. « Il y a dans l'homme deux êtres : l'être individuel qui trouve son fondement dans l'organisme et dont le cercle des activités est par conséquent forcément limité, et un être social qui représente la réalité suprême de l'ordre intellectuel et moral » (1976 : 16).
4. Fisette (1996 : 153) offre une discussion pertinente du concept de « présentement ».
5. Sur la tension entre indice et icône dans la conception du timbre, dans sa fonction sémiotique, voir Scott (1997b).
6. Pour une discussion détaillée du mode opératoire de ce sublime social ou de cet idéal esthétique dans les médias et dans la vie de tous les jours, voir Andacht, 1996, 1997. J'ai emprunté le terme « mésocratique » à l'œuvre sociologique du penseur uruguayen Real de Azúa (1964).
7. Je souhaite exprimer toute ma gratitude à la direction des postes uruguayennes (El Correo, Administración Nacional de Correos). La directrice du service philatélique, Griselda Meretta Flores, m'a beaucoup aidé en m'accordant généreusement son temps et son aide dans l'utilisation de leur matériel. Sans son assistance précieuse je n'aurais pas pu obtenir ce livre, ni un grand nombre des timbres émis au cours des cinq dernières années.
8. Le titre de l'ouvrage repose sur un jeu de mots entre les termes espagnols « *estampa* », illustration, description visuelle, et « *estampilla* ». « *Historia estampada* » signifie littéralement « histoire illustrée ». Le prologue reprend ce titre sous une forme modifiée, en mettant les deux mots au pluriel, le morphème pluriel étant entre parenthèses (s). Ainsi, Mattos joue sur les deux sens de l'espagnol « *historia* » : le singulier renvoie à une chronique, un rapport fidèle de faits réels, alors que le pluriel renvoie à une histoire, telle qu'une œuvre de fiction ou une blague.
9. Voir « surdétermination » dans Laplanche et Pontalis (1968).
10. « C'est toutefois un catalogue – quoique non exhaustif – de la philatélie uruguayenne en 1995-96, même si on doit le prendre comme un recueil d'histoires sauvées de l'oubli par des estampes [*estampas*]. Le titre cache [la vraie nature du livre] dans un but légitime : ne pas effrayer le lecteur non collectionneur et ainsi ne pas le priver du plaisir d'apprécier dans sa globalité la grande qualité de conception dans les timbres uruguayens actuels. »
11. Le directeur de la publication donne les curriculum vitae des auteurs, et, dans le cas de Guruyense, nous apprenons non seulement son vrai nom, mais aussi que l'homme, Nelson Domínguez, est un « journaliste chevronné qui s'est spécialisé dans la culture populaire, et qui signe de deux noms de plume : « Redoblante », l'un des tambours du carnaval, et « Nazarena », nom des éperons que les *gauchos* portent pendant la saison du rodéo, autre fête immensément populaire en Uruguay.

12. La *tanga* est un genre de maillot de bain féminin peu couvrant, probablement originaire du Brésil tout proche, qui révèle largement les fesses. Un *tongo* est une expression argotique locale pour un mensonge évident. Outre la recherche de la paronomase, il y a l'idée métaphorique de dire la vérité toute nue, telle qu'elle est, qui faisait partie de la *persona* publique de Rosa Luna.
13. Scott (1997b: 193) classe de façon exacte le timbre type dans ses deux variantes, ordinaire et commémorative, comme un « Sinsigne Indiciaire Dicoté [parce que] cette classe de signes caractérise peut-être le mieux celle du timbre-poste individuel, car il remplit à la fois ses fonctions indiciaire et iconique, ordinaire et commémorative ». Scott prend comme exemple ce que l'on peut considérer comme la première analyse sémiotique du timbre-poste effectuée par le sémioticien français Gérard Deledalle: « un signe qui existe vraiment, qui indique un lieu et une valeur [...] Articulant une proposition (sa dimension dicente) ».
14. Ce concept provient de l'École de Prague de phonologie, et il a été développé dans les premières décennies du XX^e siècle par les savants russes Trubetzkoy et Jakobson pour décrire deux types de phénomènes linguistiques au niveau le plus élémentaire: l'opposition entre le terme non marqué dans une corrélation – caractérisé par l'absence de déterminant ou de marque spéciale – et le terme marqué – défini par la présence d'une marque de ce type – s'étendit par la suite aux autres niveaux de la signification (voir Jakobson et Pomorska, 1988: 94-95).
15. Rey Momo est censé être la plus haute divinité de cette fête uruguayenne ouvertement païenne, pendant laquelle tant de convenances habituelles et mesurées de la vie quotidienne sont abandonnées, comme pour laisser au corps le centre de la scène dans cette société « mésochratique ».
16. Voir chez Scott la description du timbre commémoratif en tant que « Sinsigne Indiciaire Dicoté », quatrième classe de signes de la classification datant de 1897 (1997b: 193).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ANDACHT, F. [1996]: *Paisaje de Pasiones. Pequeño tratado sobre las pasiones en Mesocracia*, Montevideo, Fin de Siglo ;
- [1997]: « Media coverage of the unreasonable in the land of hyper-reason », dans *Semiotics of the Media. State of the Art, Projects and Perspectives*, W. Nöth (sous la dir. de), La Hague, Mouton de Gruyter, 801-815 ;
- [1998]: « A semiotic framework for the social imaginary », *Kodikas/Code. Ars Semeiotica*, vol. 21, no 1-2, 3-18.
- ANDERSON, B. [1983]: *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Londres, Verso, 1993.
- BAKHTINE, M. [1984]: *Rabelais and His World*, trad. de H. Iswolsky, Bloomington, Indiana University Press.
- BALAT, M. [1992]: « Le Musement, de Peirce à Lacan », *Revue Internationale de Philosophie* 180, 101-125
- BATESON, G. [1980]: *Mind and Nature. A Necessary unity*, New York, Bantam Books.
- BROCK, J. [1975]: « Peirce's conception of semiotic », *Semiotica*, vol. 14, n° 2, 124-141.
- CASTORIADIS, C. [1975]: *La institución imaginaria de la sociedad*, trad. de M.A. Galmirini, Barcelone, Tusquets, 1989 ;
- [1986]: « Lo imaginario: la creación en el dominio sociohistórico », dans *Los dominios del hombre. En la encrucijada del laberinto II*, trad. d'A. Bixio, Barcelone, Gedisa, 1988.
- DEBROCK, G. [2001]: « Las categorías y el problema de lo posible en C.S. Peirce », *Anuario Filosófico*, 34/1, 39-55
- DELEDALLE, G. [1979]: *Théorie et pratique du signe*, Paris, Payot.
- DE TIENNE, A. [2001]: « Quand l'apparence [se] fait signe: la genèse de la représentation chez Peirce » (manuscrit donné par l'auteur).
- DURKHEIM, E. [1915]: *The Elementary Forms of Religious Life*, Londres, 2^e éd., George Allen & Unwin Ltd., 1976.
- EVERAERT-DESMEDT, N. [1994]: « La pensée de la ressemblance: l'œuvre de Magritte à la lumière de Peirce », *Travaux du Centre des Recherches sémiologiques*, 62, 85-151.
- FISSETTE, J. [1996]: *Pour une pragmatique de la signification*, Montréal, XYZ Éditeur.
- JAKOBSON, R. et K. POMORSKA [1988]: *Dialogues*, Cambridge (Mass.), The MIT Press.
- KERMODE, F. [1967]: *The Sense of an Ending*, New York, Oxford University Press.
- LAPLANCHE, J. et J.-B. PONTALIS [1968]: *Vocabulaire de la Psychanalyse*, Paris, P.U.F.
- MATTOS, T. de (sous la dir. de) [1997]: *Historia estampada*, Montevideo, El Correo.
- PARRET, H. [1994]: « Peircean fragments on the aesthetic experience », dans *Peirce and Value Theory*, H. Parret (sous la dir. de), Amsterdam/Philadelphie, John Benjamins.
- PEIRCE, C.S. [1931-58]: *Collected Papers Vol. I-VIII*, C.Hartshorne, P. Weiss and A. Burks (sous la dir. de), Cambridge (Mass.), Harvard University Press.
- POTTER, V. [1967]: *On Norms and Ideals*, Worcester, University of Massachusetts Press.
- REAL DE AZÚA, C. [1964]: *El Impulso y su Freno*, Montevideo, Éd. Banda Oriental.
- SCOTT, D. [1997a]: « Semiotics and Ideology in mixed messages: the example of the stamp », dans *Word & Image: Interactions II*, Amsterdam, Rodopi, 301-313 ;
- [1997b] « Indexical/iconic tensions: the semiotics of the postage stamp », dans *Semiotics of the Media*, W. Nöth (sous la dir. de), Berlin, Mouton de Gruyter, 191-201.

LE LOGO EST-IL TIMBRÉ?

PETITE COMPARAISON SÉMIOTIQUE DU LOGO ET DU TIMBRE

BENOÎT HEILBRUNN

Malgré leurs différences d'apparences et de fonctions, le logo et le timbre sont deux signes de représentation qu'il peut être intéressant de mettre en parallèle du fait des nombreuses similarités qu'ils ne cessent finalement d'afficher. Ils sont tous deux des systèmes syncrétiques mêlant des modes de signification linguistique et iconique. Par ailleurs, ils sont des signes complexes qui ont la charge de représenter une entité particulière, à la fois matérielle et immatérielle, qui est l'organisation dans le cas du logo et le pays dans le cas du timbre¹. Afin de mettre en évidence leurs modalités sémiotiques réciproques, nous proposons une étude comparative du logo de la France et de son timbre *définitif*. Il s'agira de voir dans quelle mesure ces deux signes d'apparences très semblables, qui expriment deux conceptions symboliques de la communauté, diffèrent quant à leur modalité représentationnelle.

LA QUESTION DE LA REPRÉSENTATION

Le timbre et le logo sont tous deux des signes de petite taille (de l'ordre du centimètre carré) qui s'inscrivent dans une logique de condensation, phénomène d'ailleurs manifeste dans l'origine du mot logo qui abrège celui de logographie et renvoie à l'écriture sténographique, fondée sur une économie de moyens; tous deux fonctionnent à l'image de ces «hyper-résumés qui donnent un équivalent, avec un minimum de traits»². Ils sont aussi des images symboliques, par opposition à des images historiques qui se veulent «le reflet direct de la chose même»³, et nécessitent de ce fait une opération plus ou moins complexe de déchiffrement. Le déchiffrement de ces deux signes est d'autant moins immédiat qu'ils ne résultent pas d'une composition de type héraldique, mais davantage d'une traduction de telle ou telle caractéristique (vertu, dessein politique, règle de vie, déclaration de foi, etc.) de la communauté représentée, à travers des couleurs et des formes parlantes⁴. À ce titre, ils sont des systèmes syncrétiques qui présentent souvent une structure sémiotique riche. Celle-ci s'organise sous trois modalités :

- Une structure incluant exclusivement des éléments linguistiques (par exemple, Coca-Cola, IBM).

- Une structure n'incluant que des éléments iconiques: le logo est réduit à son *icotype* (exemples de Nike ou de Shell), ce qui est *a priori* difficilement envisageable dans le cas du timbre, qui doit faire mention du nom du pays d'origine et parfois du prix; cependant, il arrive, comme l'a justement montré David Scott, que le travail typographique permette la transformation du texte en image par une sorte d'iconisation des éléments alphanumériques (exemple de l'iconisation du monogramme RF pour certains timbres définitifs français)⁵.
- Une structure mêlant les éléments alphanumériques et iconiques (cas le plus fréquent): le logo résulte alors de l'association d'un logotype (*socionyme* de l'organisation) et d'un *icotype*; le timbre résulte dans ce cas de l'association d'un emblème et d'éléments indiciaires permettant d'identifier le pays (nom ou monogramme).

Cette structure synchrétique a dans chacun des cas la fonction d'assurer la représentation d'une entité collective et immatérielle. Pour le timbre, il s'agit de représenter un pays au moyen de traits identitaires qui subsument son identité afin de le différencier d'autres pays; dans le cas du logo, il s'agit de représenter une marque ou une organisation (c'est-à-dire souvent une pluralité d'acteurs) dans une logique de marché soumis à une âpre concurrence des signes.

Or re-présenter, comme le rappelle justement Louis Marin, c'est «présenter à nouveau (dans la modalité du temps) ou à la place de (dans celle de l'espace)», c'est-à-dire redoubler une présence⁶. La représentation à l'œuvre dans le logo et le timbre signifie que ces signes matérialisent chacun une entité immatérielle et plurielle et se présentent à sa place. Dans les deux cas, ils participent d'une mise en signes et des récits que la communauté raconte à son propre sujet, dans la mesure où un pays ou une organisation ne peuvent se reconnaître immédiatement, mais seulement par la médiation de signes culturels. Ces récits permettent à la communauté représentée de s'inscrire dans un régime de mêmeté qui lui confère une cohérence interne malgré la diversité de ses

acteurs, une spécificité vis-à-vis de l'extérieur, ainsi qu'une continuité dans le temps⁷.

La représentation de l'immatériel communautaire oblige en effet à recourir à une fiction par laquelle la matière changeante du corps organisationnel est subordonnée à sa consistance, à son identité, à travers les catégories du temps et de l'espace. La *perdurance* de l'entité collective (à travers notamment ses divers signes de représentation) implique de forger la subsistance d'un principe de cohérence interne. Cette fiction est rendue possible par la capacité à créer la fiction d'un destinataire unique, alors même qu'il subsume une entité collective. Le logo et le timbre assument alors une sorte de fiction-auteur⁸, en ce qu'ils visent à s'ériger au fil du temps comme catégorie fondamentale de l'assignation et de la désignation des discours de la communauté représentée, lui garantissant ainsi son uni(cité) en la rapportant à un foyer unique d'expression.

Cependant, si les fonctions du timbre et du logo, en tant que signes de représentation, sont très similaires du point de vue référentiel et expressif, le fondement même de leur pouvoir représentationnel n'est pas le même. En effet, le logo est investi d'un pouvoir essentiellement pragmatique: modifier des représentations, induire une image de l'organisation représentée, voire inciter à l'achat d'un produit. Le pouvoir représentationnel du logo se double donc nécessairement d'un pouvoir d'efficacité qui renvoie à sa capacité d'agir sur une cible; le dispositif représentationnel à l'œuvre redouble un effet de présence par un effet de pouvoir. Le logo a le pouvoir de substituer la présence à l'absence, mais il incarne également un pouvoir de faire agir le récepteur (sous la forme, par exemple, d'acte d'achat ou de prescription du produit qu'il endosse). Le logo allie donc un pouvoir de conjonction (en assurant l'unité plastique d'une organisation) et un pouvoir d'injonction (en suscitant un acte de la part du public cible). La représentation est ici une façon de mettre la force et le pouvoir en signes. Ainsi, la fonction d'emprise d'un logo dans un linéaire de magasin ou sur une publicité fonctionne toujours plus ou moins à

LES DIFFÉRENTES FONCTIONS
DÉVOLUES AU TIMBRE ET AU LOGO

	<i>Timbre</i>	<i>Logo</i>
<i>Phatique</i>	Susciter le repérage et la visibilité du pays émetteur (ou de l'organisation émettrice)	
<i>Référentielle</i>	Faire comprendre de quel pays (ou organisation) il s'agit	
<i>Expressive</i>	Représenter les valeurs du pays d'origine (de l'organisation émettrice)	
<i>Impressive</i>	Conforter les attentes du citoyen vis-à-vis de la représentation de son pays	Impliquer et projeter le public-cible dans l'organisation
<i>Esthétique</i>	Fournir un surcroît de sens	
<i>Métalinguistique</i>	Introduire un nouveau mode de représentation	

la manière d'une injonction : le logo informe et indique tout comme le timbre, mais surtout il invite à agir en suggérant « Achetez le produit que j'endors, faites-lui confiance ! ». La vertu figurative et représentationnelle du logo se double donc d'une fonction pragmatique, le transformant de fait en un véritable « vendeur silencieux »⁹.

Ainsi, la fonction impressive est déterminante pour le logo (il s'agit d'impliquer le destinataire qui est souvent un client ou un actionnaire dans le cas d'une entreprise), alors que cette fonction n'est pas déterminante dans le cas du timbre. Cette importance de la fonction impressive renvoie également à la question de la légitimité du signe. Un timbre a en effet souvent recours à un ou plusieurs emblèmes du pays, officiels ou officieux, connus de tous et qui ne posent donc guère de problème de légitimité. Le timbre est d'emblée légitime du fait qu'il est un légisigne rhématique iconique – un signe qui est une loi, c'est-à-dire une espèce d'idéogramme, émis par une agence officielle (en l'occurrence la poste) et généralement reconnu et utilisé par un très large public¹⁰.

Tel n'est pas le cas pour le logo qui ne peut recourir à des emblèmes officiels, dans la mesure où ceux-ci n'existent que très rarement pour les entreprises (sauf par exemple dans le cas d'entreprises nationales qui reprennent les couleurs du drapeau dans leur logo, à l'exemple d'Air France ou de British Airways). Le logo doit sans cesse (ré-)établir sa légitimité de signe de représentation, ce qui explique notamment l'importance de la fonction impressive.

Du fait de sa double fonction représentationnelle (tenir lieu du destinataire) et pragmatique (impliquer

le destinataire), le logo oscille alors souvent entre un régime expressif et un régime impressif ; dans certains cas, en effet, le logo adhère très étroitement à l'identité de l'organisation (ce qu'elle est, ce qu'elle fait), alors que dans d'autres cas, l'accent est davantage mis sur l'impression faite sur le destinataire. Dans un cas, il s'agit d'exprimer sous forme graphique ce qu'est l'organisation, la façon dont elle se représente. Dans l'autre cas, il s'agit davantage d'imprimer dans l'esprit du récepteur une certaine image de l'organisation, quitte à provoquer une distorsion entre la façon dont l'organisation se perçoit et la façon dont elle est perçue par ses publics. C'est la raison pour laquelle la création d'un logo s'accompagne pratiquement toujours de paratextes (un slogan explicatif, par exemple) qui ont pour fonction d'explicitier le signe aux yeux de ses destinataires, ce qui n'est pas le cas pour le timbre.

Néanmoins, le timbre et le logo sont le lieu d'une tension permanente entre une visée expressive et une visée poétique. Il s'agit d'exprimer les valeurs de l'émetteur (pays ou organisation), tout en innovant sur le plan de la représentation plastique pour rester contemporain (ainsi que l'illustre l'évolution fréquente du timbre définitif de la France qu'a analysé David Scott¹¹). C'est d'ailleurs l'une des raisons pour lesquelles nombre d'artistes (Garouste, Widmer, Miro) se sont attelés à la conception de l'un ou de l'autre de ces signes.

LA QUESTION DE LA PRÉSENTIFICATION

Le timbre directement préhensible dans sa matérialité (sa matière, ses dentelures) engendre une démarche appropriative : l'acheter, le décoller, le

recoller de telle ou telle façon, etc. Il n'en est pas de même du logo. En effet, le logo impose d'emblée son support qui lui est consubstantiel (ce qui n'est pas le cas pour le timbre qu'il est possible de coller à des fins ludiques sur n'importe quel support). Le logo oppose, par contre, la diversité inouïe de ses possibles supports, néanmoins toujours déterminés par l'organisation émettrice. Ainsi, alors que l'on voit surtout des timbres sur des cartes postales, des enveloppes ou des albums, le logo peut connaître des supports aussi variés que des cartes de visites, un site web, un véhicule d'entreprise, la façade d'un siège social, des porte-clefs, des chocolats, et même le corps humain...

En outre, le logo et, dans une moindre mesure, le timbre peuvent communiquer par-delà le support sur lequel ils sont apposés. Ainsi, le choix du timbre (lorsque ce n'est pas le timbre définitif) peut être utilisé par le destinataire comme message à l'égard de son destinataire. On n'utilise pas le même genre de timbre pour une correspondance amoureuse et pour une correspondance administrative ! Le timbre peut en effet communiquer une sorte d'affect à la lettre. Ce phénomène est surtout valable pour le logo (offrir un produit doté d'un logo peut signifier une volonté de transmettre au destinataire les valeurs défendues par le logo, notamment pour les produits fortement visibles comme les vêtements, les chaussures, etc.). Comme dans les deux cas, l'objet de représentation ne peut être un décalque de l'objet représenté (organisation ou pays), il s'agit de mettre en œuvre des modalités sémiotiques par lesquelles le signe incorpore la communauté représentée, mécanisme particulièrement observable dans le cas du logo. Celui-ci ne se borne pas à représenter l'organisation, il peut également la rendre littéralement présente dans l'ensemble de ses productions discursives et sur ses supports de communication. Par ailleurs, le pouvoir du logo fonctionne essentiellement par contamination. Apposer un logo sur un produit signifie, par un effet magique de contiguïté, que les valeurs défendues par le logo s'infusent au produit lui-même. Il en est rarement de même pour le timbre, qui

reste toujours extérieur à son support, alors que le logo vise, lui, à s'incorporer dans le support.

Cette notion de *présentification* est essentielle, puisqu'elle renvoie à l'efficacité symbolique qui fonctionne souvent par un processus de contiguïté, c'est-à-dire de ressemblance par contact. Ainsi, apposer sur un produit le logo d'une entreprise, ce que font certaines marques comme Danone ou Nestlé, dans le domaine agroalimentaire, ou bien Philips, IBM (cas de stratégies dites d'endossement), c'est du même coup induire que les qualités de l'organisation vont ainsi être diffusées dans le produit lui-même par simple contact. Danone, en apposant son logo représentant un enfant regardant la lune sur des biscuits ou des yaourts, signifie par là même, de façon on ne peut plus explicite, que ces produits, qui sont cautionnés par l'entreprise Danone (le fabricant), sont aussi empreints des mêmes valeurs que celles défendues par l'entreprise, à savoir l'enfance, la nature et la santé. On voit d'ailleurs ici que le logo est une mise en récit des produits qu'il estampille ; il articule de façon narrative et figurative un programme d'action sous-tendu par des valeurs et des compétences. Ce qui n'est pas le cas du timbre dont l'effet ne se propage pas par contamination à l'ensemble des supports auxquels il s'applique. Ce phénomène de contamination explique pourquoi la signification du tatouage de logo est hautement symbolique, et difficilement envisageable pour le timbre (a-t-on jamais vu des individus se tatouer un timbre?)

LA QUESTION DE L'INCORPORATION

Nous allons maintenant considérer le timbre définitif de la France et le logo de la France (élaboré en 1999 à la demande du Premier ministre) pour voir dans quelle mesure ces deux objets de sens à la fois se ressemblent et diffèrent sur le plan de leur fonctionnement sémiotique.

Le logo de la France a pour principale fonction d'intervenir comme identifiant de l'État annonceur. La fiction-auteur est dans ce cas rendue difficile du fait de la multitude des ministères et de la variété des



thématiques, d'où la volonté de se doter d'un signe visant à unifier la vision disparate de l'État français. La création d'un tel logo, qui existe pour d'autres pays comme l'Espagne (dont le logo a été dessiné par Miro), essentiellement pour des fonctions touristiques, vise à suppléer l'absence d'emblème de la France. En effet, comme le rappelle Michel Pastoureau, la France contemporaine n'a pas d'autre emblème officiel que son drapeau, défini par l'article II de la Constitution de la V^e République. Cette situation, unique en Europe,

*[...] présente l'avantage de donner au drapeau tricolore une force unitaire considérable et d'en faire pleinement le symbole de l'État et celui de la Nation, mais elle constitue aussi une gêne importante sur le plan diplomatique et protocolaire.*¹²

Cela à la différence des autres États occidentaux qui possèdent à la fois un drapeau, des armoiries et une figure emblématique spécifique, tous trois soigneusement déterminés par des textes constitutionnels. D'autres emblèmes de l'histoire de France, comme les fleurs de lis, le bonnet de la liberté, l'aigle, les abeilles, la francisque ou les faisceaux des licteurs, dont l'image est désormais liée aux mouvements fascistes, la croix de Lorraine et le buste de Marianne que l'histoire de France pourrait légitimer comme emblème, sont aujourd'hui trop marqués du point de vue politique et idéologique¹³.

Le logo est composé de trois parties: un *icotype*, qui résulte de la fusion de deux emblèmes et qui représente un profil stylisé de Marianne dessiné dans le blanc du drapeau tricolore; les trois valeurs de la devise républicaine, puis le logotype identifiant la République française.

Le timbre définitif présente quant à lui une vue de trois quarts du visage de Marianne, orné ici encore des valeurs de la République.

Ces deux signes se ressemblent par leur taille, leur fonction et leur structure, qui intègre des éléments indiciaires, des éléments symboliques (nom de pays,

valeurs du pays); ils diffèrent en ce qui concerne le mode de représentation (le profil de Marianne stylisé *versus* la face de Marianne aux traits relativement précis) et la disposition des éléments iconiques et linguistiques (structure tripartite pour le logo *versus* structure unitaire pour le timbre).

On ne peut donc qu'être frappé par une certaine similitude de ces signes, ce qui fait d'ailleurs dire à Maurice Agulhon, à propos du logo, qu'il s'agit «plutôt d'une esthétique de timbre-poste que de logo»¹⁴. Il est d'ailleurs tout à fait significatif que cette image, due à Bernard Candiard, créée et diffusée par le service d'information du gouvernement, ne soit d'ailleurs pas appelée «logo» mais «identifiant».

L'utilisation de Marianne, pour un signe (le logo) qui se veut contemporain, est étonnante, du fait de l'usure de la figure traditionnelle de Marianne, liée à des raisons techniques autant que politiques. Si Marianne est une figure dont la fonction est bien définie, et ne représente plus guère qu'un sobriquet sentimental en philatélie, on peut néanmoins s'étonner de la voir utilisée pour un identifiant gouvernemental.

La similarité des représentations picturales à l'œuvre dans le logo et le timbre de la France montre, de façon générale, que la représentation de cette entité collective et immatérielle qu'est une organisation pose le même type de problème que celui posé par la représentation de la République ou de l'État, c'est-à-dire la question de l'identité d'une entité collective, et invisible de surcroît, dont il s'agit de manifester la perdurance dans le temps et la consistance dans l'espace. C'est notamment ce à quoi renvoie l'idée d'un seul et même corps dans lequel se succèdent d'innombrables individus se substituant les uns aux autres, se transmettant le relais de leurs offices comme par un mouvement de flux¹⁵. La fiction-auteur que nous évoquions précédemment permet au corps invisible de conserver son identité dans le temps. Ernst Kantorowicz a notamment montré, dans *Les Deux Corps du roi*¹⁶, comment juristes et théologiens médiévaux sont parvenus à former des catégories mentales destinées à se représenter la permanence (voire l'éternité) d'entités collectives, telles que l'Empire,

l'Église ou le peuple, entités formées non pas comme des collections d'individus, mais instituées sur le modèle du corps humain à la fois un et articulé¹⁷. Il fallait en effet que l'on puisse combler le vide laissé par la mort des titulaires d'offices, par la « démise » du roi ou la disparition d'un évêque, d'un abbé, etc. Or le corps est l'une des métaphores employées pour représenter l'organisation ou le pays, particulièrement à travers l'allégorie qui consiste justement à incorporer ou à personnifier la République. L'allégorie est une sorte de fiction qui permet notamment de représenter une entité intangible et collective, à savoir la perpétuité et la *perdurance* de l'entité collective (dans le temps et dans l'espace), et la succession des éléments qui la composent (individus, projets, dispositifs matériels, etc.). La similarité des motifs de représentation dans le timbre et le logo manifeste donc cette volonté sémiotique d'incorporer la communauté dans le signe. Néanmoins, au-delà de cette ressemblance sur le plan de l'expression, il est possible de lire dans ces signes deux visions distinctes de la communauté.

LA QUESTION DU SYMBOLE

Au-delà de l'apparence plastique de ces deux signes, considérons maintenant les différences qui les affectent sur le plan de leur fonctionnement symbolique. Ces deux signes impliquent un contrat qui n'est pas de même nature. En effet, l'apposition du timbre sur une lettre m'assure que celle-ci arrivera à bon port. Il s'agit d'une transaction commerciale dans laquelle la confiance ne joue pas à l'égard de l'instance représentée, puisque la légitimité de l'émetteur du signe n'est pas en cause. Le timbre et le logo sont donc des symboles au sens où ce sont des objets à trois dimensions (spatiale, temporelle et sociale), qui sont mobiles et qui réunissent présent et passé¹⁸. Mais souvenons-nous du fait qu'au-delà de ces propriétés, le symbole signifie également une convention, un contrat¹⁹. C'est sans doute dans cette dernière acception que le timbre et le logo diffèrent fondamentalement. Le logo est essentiellement doté d'une fonction *remembrante*²⁰ et reconstituante (il réunit les membres épars d'une communauté). Outre

sa fonction consensuelle, le logo signale l'appartenance, ce que ne fait pas forcément le timbre. Dans le cas du timbre, le destinataire peut être intérieur ou extérieur, alors que dans le cas du logo, le destinataire est intérieur, dans la mesure où le logo vise justement à renforcer les termes d'un lien en suggérant une sorte de cosubstantialité du destinataire et du destinataire. Le logo s'inscrit dans un geste politique, au sens où la politique régit l'ensemble des rapports entre l'État et les citoyens, leurs intérêts, leurs droits et leurs obligations mutuelles, afin de la transformer en quelque chose de proche, de familier et de presque palpable au moyen de symboles²¹.

Il s'agit alors d'une relation entre le citoyen et l'État, qui engage des modalités fiduciaires et qui pose la question de la crédibilité du destinataire lorsque celui-ci fait une proposition ou une promesse. Le logo subsume alors trois éléments majeurs de la relation fiduciaire entre l'État et le citoyen (que l'on pense par exemple à l'apposition du logo sur une feuille d'impôt...):

- Un contrat: la validité de la promesse s'inscrit à l'aune du temps et de l'expérience (d'où notamment l'importance de recourir à des emblèmes historiques de l'État, fussent-ils officiels ou officieux). Comme le rappelle Régis Debray,

*To symbolon, neutre singulier, n'est pas un signe, c'est une chose [...] coupée en deux dont les hôtes conservaient chacun une moitié [...] pour faire reconnaître les porteurs et faire prouver des relations d'hospitalité contractées antérieurement. Le symbole engage donc un sens dérivé de gage, de garantie (socialement indexée) d'une convention passée*²²,

qui est donc implicite dans le logo de l'État français. L'État manifeste ainsi le pouvoir supérieur, son appareil et les fonctions qui lui sont attribuées pour agir dans la société²³. L'attribut principal de l'État est d'ailleurs d'œuvrer au bien commun. Le bien commun est donc ce qui nous regroupe et sans lequel le pouvoir n'a aucune justification.

- La possibilité de sanction. L'évaluation de la promesse s'appuie sur la capacité pour le destinataire à tenir des engagements dans la durée en les assortissant

d'une proposition de sanction faite au destinataire en cas de non-respect. Pour que cette sanction puisse s'exercer, et que son éventualité nourrisse la confiance, il faut un «dépôt de garantie», des gages qui s'opposent à une créance sans garantie; c'est ce dont doit nécessairement témoigner le logo en appasant les valeurs de la République française, qui fonctionnent à la façon d'une signature et d'un engagement.

- La reconnaissance réciproque des partenaires: en projetant le destinataire dans un signe de *communalité*, on permet au destinataire de l'identifier mais surtout de s'identifier à elle. La fonction politique du logo est donc de convaincre les citoyens qu'ils appartiennent au même corps politique, dont ils dépendent entièrement pour leur sécurité et leur bien-être; mais aussi de définir et de légitimer une certaine répartition du pouvoir, de l'autorité et de la richesse. C'est pourquoi l'État pourrait être assimilé à un corps humain, où tous les membres ont leur propre fonction mais doivent coopérer avec la tête et lui obéir. Ce mécanisme traduit une sorte de bienveillance justement capable de maintenir le crédit en dépit des obstacles ou même des défaillances. D'ailleurs, la confiance se génère ainsi: en anticipant la reconnaissance de l'autre, on renforce la validité et la fiabilité de l'engagement²⁴.

LA QUESTION DE LA COMMUNAUTÉ

Si le timbre et le logo sont tous deux des signes éminemment politiques, au sens où la politique est un art de symbolisation,

*[...] d'unification, de la multiplicité (elle crée l'un), leur fonction symbolique diffère. Dans les deux cas en effet, il s'agit de rendre visible une totalité qui est par essence invisible, qui doit donc être personnifiée pour être vue, symbolisée avant de pouvoir être aimée, imaginée avant de pouvoir être conçue.*²⁵

Néanmoins, le logo et le timbre représentent deux conceptions de la totalité que rappellent les quantificateurs latins *omnis* et *totus*²⁶.

Le rôle du logo est en fin de compte de présentifier le bien commun qui, dans son principe même, est la

solution adoptée par la société française pour maintenir sa cohésion. Il doit montrer que l'État agit *dans* la société plus que *sur* la société (d'où sans doute l'entrelacement des deux emblèmes), et qu'il intègre particularismes et diversités, locales et sociales²⁷.

Il s'agit donc ici d'une vision *omnis*, la totalité qui renvoie à la réunion d'individus distincts dans une communauté qui reconnaît l'autonomie de chacune de ses parties («tous»). La vision *omnis* se rattache à un style social distinctif, où les individus reconnaissent leurs différences et s'unissent dans un ensemble; la totalité manifeste ce lien entre chacune des parties qui la composent, sans en altérer l'individualité. D'où sans doute la structure tripartite du signe, mais aussi le caractère stylisé de Marianne, dans lequel chacun peut projeter ses propres représentations ainsi qu'une vision très articulée du corps humain (comme agencement de parties interdépendantes) et des emblèmes (le drapeau, la silhouette de Marianne).

Le timbre vise davantage à figer la totalité, à en imposer une représentation. Il se décline davantage comme *totus*, qui renvoie à la totalité envisagée comme un bloc, une masse, absorbant les individus, les rendant indiscernables, et les niant comme réalités indépendantes: tout. *Totus* se rattache à un style social intégrateur, où la totalité est première, ignorant les traits individuels. D'où sans doute la volonté d'imposer une représentation figurative de Marianne (qui ne laisse pas la place à une quelconque projection personnelle), ainsi que la structure monolithique du signe qui intègre en un seul bloc les éléments iconiques et linguistiques. Le logo a donc une visée d'intériorisation du destinataire au sein d'une communauté fondée sur l'articulation de ses parties, tandis que le timbre projette une sorte d'extériorité de la représentation nationale, qui se présente comme une totalité homogène.

Derrière ces deux conceptions de la totalité qui sont ici notamment exprimées par la structure des signes mais aussi par deux visions du corps humain, apparaissent deux approches de la communauté.

L'idée de communauté qui transparait dans le timbre est une vision qui pense la communauté

comme une «subjectivité plus vaste»; par cela, elle gonfle le soi à la puissance n^{ième} pour parvenir à la figure hypertrophiée de «l'unité d'unités»²⁸. Ces conceptions sont liées par le présupposé non réfléchi que la communauté est une propriété des sujets qu'elle réunit – un attribut, une détermination, un prédicat qui les qualifient comme appartenant à un même ensemble – ou bien encore par une substance produite par leur union. Les sujets sont alors sujets d'une entité plus large que l'identité individuelle. La communauté est conçue comme un plein, un tout (ce qui renvoie justement au sens originel du lemme *teuta*, qui dans plusieurs dialectes indo-européens indique l'être gonflé, puissant, soit par conséquent la plénitude du corps social en tant qu'*ethnos*, *Volk*, *people*). Elle peut être également un bien, une valeur, une essence que nous pouvons perdre et retrouver, comme quelque chose qui nous a déjà appartenu et qui pourra donc nous appartenir de nouveau, comme une origine qui est à regretter, comme ce qui nous est le plus propre. Qu'il nous faille nous approprier notre «commun» ou communiquer notre «propre», il résulte que la communauté demeure étroitement liée à la sémantique du *proprium*. Le timbre vient ici représenter ce qui est le commun de chacun des membres de la communauté.

Tel n'est pas le sens de la communauté induit par le logo. Celui-ci renvoie davantage au substantif *communitas* (qui se définit justement par opposition au propre). Dans toutes les langues néo-latines, est commun «ce qui n'est pas propre à», ce qui commence là où le propre finit. Le commun est ce qui appartient à plus d'un, à plusieurs ou à tous, et par conséquent est public, par opposition à privé, ou bien général (mais aussi collectif) en contradiction avec particulier.

Cette vision de la communauté est liée à la notion de *munus*, qui promeut l'idée de «devoir» (obligation, charge, office, fonction). Le *munus* est un don particulier qui dénote l'échange. Une fois que l'on a accepté le *munus*, on est placé dans l'obligation de rendre en retour, soit en termes de bien, soit en

termes de service. *Munus* est en somme le don que l'on donne parce que l'on doit donner et que l'on ne peut pas ne pas donner. Un don qui affirme de façon tellement nette le caractère de devoir attaché au *munus* qu'il modifie, et rompt même, le rapport de correspondance biunivoque entre donateur et donataire. Bien qu'il naisse d'un bienfait reçu précédemment, le *munus* désigne seulement le don que l'on donne, pas celui que l'on reçoit. Il est tout entier orienté dans l'acte transitif qui consiste à donner. Il n'implique en aucune manière la stabilité d'une possession – et d'autant moins la dynamique d'acquisition d'un gain –, mais une perte, une soustraction, une cession. Il est un «gage» ou «tribut» que l'on paye de manière obligatoire. Le *munus* est l'obligation que l'on a contractée envers l'autre et dont on est contraint de s'acquitter de manière appropriée. En réalité, ce qui prévaut dans le *munus*, c'est la réciprocité du don, ou mutualité, qui livre l'un à l'autre par un engagement commun, disons même par un serment commun. L'on retrouve l'étymologie du mot symbole attachée à la notion de dette.

Le timbre et le logo répondent, chacun à leur façon, à la question suivante: quelle est la chose que les membres de la communauté ont en commun?

Le timbre s'organise comme symbole autour d'une conception positive de la communauté fondée sur le partage (en commun) d'un bien, d'un patrimoine. Le logo vise une toute autre idée de la communauté, il vise plutôt l'idée de copartage d'une charge (fonction, tâche). Dans cette acception, la communauté est l'ensemble des personnes unies non par une propriété, mais par un devoir ou par une dette; non par un plus, mais par un moins, par un manque, par une limite prenant la forme d'une charge, voire d'une modalité défective²⁹. Le commun n'est pas ici caractérisé par le propre mais par l'impropre – ou plus radicalement par l'autre. Il est caractérisé par le fait que la propriété soit, partiellement ou intégralement, vidée et renversée en son négatif, par une dépropriation qui investit et décentre le sujet propriétaire, le forçant à sortir de lui-même, à s'altérer.

Dans une telle communauté,

[...] les sujets ne trouvent pas un principe d'identification – pas plus qu'un enclos aseptique à l'intérieur duquel établir une communication transparente où même le contenu de cette communication. Ils ne trouvent rien d'autre que ce vide, cette extranéité qui les constitue comme manquant à eux-mêmes...³⁰

NOTES

1. Pour ne pas complexifier l'analyse, nous allons considérer le logo comme le représentant d'une organisation en excluant les logos représentant des marques ; par ailleurs, nous allons considérer le timbre définitif en laissant de côté les timbres commémoratifs.

2. F. Dagognet, *Éloge de l'objet. Pour une philosophie de la marchandise*, Paris, Vrin, 1989, p. 170.

3. A.-M. Lecoq, « La symbolique de l'État. Les images de la monarchie des premiers Valois à Louis XIV », dans P. Nora (sous la direction de), *Les Lieux de mémoire*, 1, 2^e édition, Paris, Gallimard, 1997, p. 1218.

4. *Ibid.*

5. Voir notamment D. Scott, *European Stamp Design. A Semiotic Approach to Designing Messages*, Londres, Academy Ed., 1995, et « Air France's Hippocampe and BOAC's Speedbird : the semiotic status of logos », *French Cultural Studies*, 4, 1993, p. 107-127.

6. L. Marin, *Le Portrait du roi*, Paris, Éd. de Minuit, 1981, p. 9.

7. Voir à ce sujet R. Reitter et B. Ramanantsoa, *Pouvoir et politique. Au delà de la culture d'entreprise*, Paris, McGraw-Hill, 1985.

8. En référence notamment à M. Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur? », *Bulletin de la Société Française de philosophie*, 63^e année, n°3, juillet-septembre 1969, p. 73-114. Texte reproduit dans M. Foucault, *Dits et Écrits*, t. 1, Paris, Gallimard, 1994, p. 789-821.

9. Selon l'expression consacrée par le célèbre ouvrage de V. Packard, *The Hidden Persuaders*, New York, 1957; trad. fr. D. McKay, *La Persuasion clandestine*, Paris, Calmann-Levy, 1958.

10. D. Scott, « La sémiotique du timbre-poste », *Communication et Langages*, n° 120, 2^e trimestre 1999, p. 83.

11. Voir notamment D. Scott, *European Stamp Design. A Semiotic Approach to Designing Messages*, *op. cit.*, 1995.

12. M. Pastoureau, « Le coq gaulois », dans P. Nora, *op. cit.*, p. 4297.

13. *Ibid.*, p. 4316.

14. M. Agulhon, *Les Métamorphoses de Marianne. L'imagerie symbolique républicaine de 1914 à nos jours*, Paris, Flammarion, 2001, p. 304.

15. P. Guenancia, « L'identité », dans D. Kambouchner (sous la dir.), *Notions de philosophie*, t. 2, Paris, Folio-Gallimard, p. 612.

16. E. Kantorowicz, *The King's Two Bodies*, 1957; trad. fr., *Les Deux Corps du roi*, Paris, Gallimard, 1989.

17. P. Guenancia, *op. cit.*, p. 61.

18. R. Debray, « Truismes », *Les Cahiers de Médiologie* 12, « Automobile », Paris, Gallimard, 2^e semestre 2001, p. 30-31.

19. *Ibid.*

20. Le logo comme image remembrante s'oppose alors à l'image diabolique qui est étymologiquement « ce qui sépare ».

21. K. Johannesson, « Le portrait du prince comme genre rhétorique », dans A. Ellenius (sous la dir. de), *Iconographie, propagande et légitimation*, Paris, P.U.F., 2001, p. 17.

22. R. Debray, *op. cit.*, p. 30-31.

23. A. Guéry, « L'État. L'outil du bien commun », dans P. Nora, *op. cit.*, p. 4549.

24. D. Bertrand, « Confiance politique et fiducia », dans J. Fontanille et G. Barrier (sous la dir. de), *Les Métiers de la sémiotique*, Limoges, PULIM, 1999, p. 51.

25. M. Walzer, « On the Role of Symbolism in Political Thought », *Political Science Quarterly*, 1967, p. 194.

26. D. Bertrand, *op. cit.*, p. 47.

27. A. Guéry, dans P. Nora, *op. cit.*, p. 4582.

28. R. Esposito, *Communitas*, Paris, P.U.F., 2000, p. 14. L'analyse qui suit s'inspire très largement de cet ouvrage majeur.

29. R. Esposito, *op. cit.*, p. 19.

30. *Ibid.*

TIMBRES-POSTE ET INTERMÉDIALITÉ

SÉMIOTIQUE DES RAPPORTS TEXTE/IMAGE

LEO H. HOEK

LA SITUATION DE COMMUNICATION DU TIMBRE-POSTE

La communication moderne ne se conçoit guère sans cette interaction entre les médias qui semble en constituer la spécificité même. Elle est devenue notamment de plus en plus iconique. De nombreux types de textes ou d'images, comme la bande dessinée, les affiches ou le timbre-poste, réclament la présence d'éléments textuels et iconiques. Même si, de nos jours, il est difficile de concevoir un type de communication qui se passerait de signes iconiques, le timbre-poste occupe toujours une place spéciale: ce qui le distingue d'autres genres multimédiatiques. C'est qu'il constitue une forme de communication ambiguë:

- l'intention communicationnelle n'est pas explicitée;
- le message philatélique est toujours indirect et son sens peut facilement échapper au destinataire;
- le destinataire peut à tort ou à raison se considérer comme visé (ou non) par le message, qui peut être mal interprété;
- le message du timbre-poste est un message composé – postal et philatélique –, et par là complexe.

Le timbre-poste remplit différentes fonctions simultanées, correspondant à deux types de messages: le *message postal* et le *message philatélique*. Dans le premier cas, il joue un rôle métacommunicatif parce qu'il est un message qui montre qu'un autre message (lettre, carte, paquet) est dûment affranchi (ou non). Dans l'autre cas, il est un objet sémiotique véhiculant un message qui peut être déchiffré par un philatéliste¹. En général, les deux types de messages coïncident dans la situation de communication originale, celle de l'envoi postal timbré. Mais il y a d'autres situations de communication où ils ne coïncident pas: un envoi postal n'est pas toujours affranchi («port payé» ou négligence du destinataire) et, dans l'album du collectionneur, le timbre se trouve séparé de l'envoi postal auquel il était attaché. Pour l'émetteur et pour le récepteur, la valeur d'un timbre dépend de la situation de communication, à savoir la création artistique d'une œuvre graphique reproduite sur un timbre, la distribution et la vente des timbres par les services postaux, le contrôle de l'affranchissement, la réception d'une lettre portant un timbre spécial, etc.

Les deux fonctions du timbre impliquent différentes instances de production et de réception du message postal et philatélique : d'une part, il y a le *destinateur* et le *destinataire* de l'envoi postal; d'autre part, il y a l'*émetteur* et le *récepteur* du message philatélique. Cet émetteur peut être l'artiste qui a conçu l'œuvre d'art graphique reproduite sur le timbre, l'administration des postes qui assure la sélection, la reproduction et la distribution des timbres, ou bien le destinataire qui choisit avec soin un timbre approprié à l'envoi d'une lettre d'amour, de félicitations ou de condoléances. Le récepteur peut être le philatéliste qui « lit » et collectionne les timbres, le client qui achète des timbres au guichet de la poste, ou bien le destinataire qui examine attentivement les timbres de son courrier.

D'après le type de message – postal ou philatélique – et d'après la valeur correspondante accordée au timbre, celui-ci fait l'objet d'un acte de communication contractuelle ou d'un acte de communication philatélique. Dans la *communication contractuelle*, le timbre marque l'affranchissement d'un envoi postal par un destinataire et confirme l'acquiescement des frais de port. C'est la fonction d'origine du timbre, qui signifie que l'expéditeur (les postes) s'engage par contrat, vis-à-vis du destinataire qui a payé le prix de port, à livrer un envoi postal à l'adresse indiquée. La valeur du timbre est ici d'ordre économique et correspond à celle qu'il affiche, sans compter des suppléments éventuels (au profit de la Croix-Rouge, des victimes de guerre, etc.).

Le timbre peut par ailleurs faire l'objet d'un acte de *communication philatélique*. Dans ce cas, sa valeur est variable et dépend des utilisateurs. L'acte de communication philatélique échoue lorsque le récepteur ignore la valeur philatélique que l'émetteur y a attachée. Dans ce cas, le message n'arrive pas à destination, et, s'il y a toujours signification, la communication dans le sens strict du mot fait défaut. Maintes significations que comportent les timbres relèvent de communications virtuelles. La communication philatélique peut être :

- *Esthétique*: le timbre est un objet de valeur

esthétique, indépendamment de sa valeur d'affranchissement originale. Mais le timbre-poste ne constitue pas lui-même une œuvre d'art, il est plutôt une reproduction de l'œuvre d'art graphique que constitue le projet original de l'artiste. La valeur philatélique implique aussi une valeur économique; celle-ci est marquée dans les catalogues et dépend de la rareté du timbre, ainsi que de sa condition matérielle.

- *Symbolique*: le timbre peut être choisi par l'émetteur en fonction de récepteurs particuliers. Certaines émissions des services postaux sont destinées à orner le courrier propre à certains événements sociaux: timbres de mariage, timbres de félicitations, timbres de deuil, timbres exprimant l'affection (Saint-Valentin).

- *Idéologique*: le timbre est envisagé comme un instrument de transmission de normes et de valeurs sociales, politiques, morales, etc. Hoek et Scott ont montré que

[...] le timbre-poste nous renseigne sur les stratégies communicatives mises en place par les gouvernements, et [qu'] il s'avère ainsi refléter une dimension culturelle aussi bien que politique de la société où circule le message philatélique.

(1993: 113)

LE STATUT SÉMIOLOGIQUE DU TIMBRE-POSTE

Nous venons de voir que le timbre ne prend son sens et ne saurait donc être analysé en dehors de la situation de communication. Les fonctions communicatives que peut remplir un timbre-poste sont assurées par les différents types de signes qu'il comporte (*ibid.*; Scott, 1999). C.S. Peirce distingue les types de signes suivants d'après la nature de la relation entre le signe et le référent:

- signes *indiciaires*, qui sont en relation de *contiguïté* avec leurs référents (*logos*, dessins, diagrammes);
- signes *iconiques*, qui entretiennent une relation de *similarité* avec leurs référents (images, portraits, bustes);
- signes *symboliques*, dont la relation avec les référents en est une de *conventionnalité* (mots, noms, sigles).

Tout timbre-poste comprend des signes indiciaires, iconiques et symboliques. Le statut sémiotique du timbre-poste est complexe et ambigu à cause de cette

triple fonction référentielle comme indice, icône et symbole.

En tant qu'*indice*, le timbre a pour fonction fondamentale d'identifier le pays d'origine du service postal qui assure l'expédition et de marquer la valeur nominale du timbre. C'est là le rôle primitif et primordial de tout timbre, et particulièrement du timbre définitif. La fonction indiciaire du timbre-poste est rehaussée par deux autres types de signes, iconiques et symboliques.

En tant qu'*icône*, le timbre présente une image du pays (armes, *logo*, tête du chef de l'État). Le timbre commémoratif présente en outre une image supplémentaire et plus grande que l'image du pays². Cette image supplémentaire présente un personnage, une œuvre d'art, un événement ou un site historiques, commémorés par l'émission du timbre. Le rôle iconique est à l'origine un rôle secondaire mais, au cours des années, il est devenu de plus en plus important. On sait que la vente des timbres constitue une source importante de revenus pour de nombreux pays, qui d'ailleurs trouvent partout les occasions de commémoration sans se limiter à leur propre patrimoine national.

En tant que *symbole*, le timbre présente des signes dont le sens est établi par convention arbitraire : le nom du pays, l'occasion de commémoration, le nom de l'artiste, le nom officiel du service postal, l'année d'émission.

En principe, les trois types de signes sont simultanément présents dans un seul timbre commémoratif, qui est un amalgame d'indexicalité, d'iconicité et de symbolique. Ces trois fonctions peuvent être plus ou moins importantes.

Le timbre-poste constitue ainsi un exemple parfait d'intermédialité entre le texte et l'image, parce qu'il offre l'exemple d'un genre icono-textuel complexe, répandu en très grand nombre à une échelle internationale, utilisé par tout le monde et exploité à des fins économiques, esthétiques, sociales, politiques et idéologiques variées. Je me propose d'envisager ici la sémiotique des rapports possibles entre le texte et l'image dans le timbre-poste commémoratif.

SÉMIOTIQUE DES RAPPORTS TEXTE/IMAGE

J'ai distingué ailleurs les différents degrés de rapprochement entre texte et image (cf. Hoek, 1995). Je voudrais préciser et élaborer ici cette classification des rapports texte/image avec l'exemple des timbres-poste commémoratifs, qui serviront à illustrer des catégories de cooccurrence icono-textuelle. Au début de cet article, nous avons déjà constaté que la perception des degrés de rapprochement et la classification qui en rend compte dépendent de la situation de communication, c'est-à-dire celle de la production ou celle de la réception d'un énoncé icono-textuel. L'interaction entre la *production*, la *réception* et le *type de rapprochement physique* du texte et de l'image permettra de définir différents types de cooccurrence du texte et de l'image dans un énoncé icono-textuel.

Le discours icono-textuel est un discours intermédial – verbal et visuel – qui combine des signes iconiques avec des signes symboliques. La production et la réception du discours icono-textuel peuvent être soit simultanées, soit consécutives.

- La *production* est *simultanée* dans le cas des affiches, de la bande dessinée, des pubs, de la poésie visuelle, des calligrammes ou des timbres-poste. Les deux types d'éléments sont conçus en même temps et l'un ne fonctionne pas indépendamment de l'autre.
- La *production* est *consécutif* dans le cas de la critique d'art, de l'*ekphrasis*, des illustrations ou des titres picturaux. Dans ces cas-là, un des éléments – soit le texte, soit l'image – précède l'autre : l'œuvre d'art précède le discours sur l'art, le texte précède les illustrations qui l'accompagnent, le titre pictural vient s'ajouter postérieurement à l'œuvre d'art (cf. Hoek, 2001).

- La *réception* est dans la plupart des cas *simultanée* : illustrations, livres d'emblèmes, affiches, pubs, bande dessinée, calligrammes, etc. La production simultanée implique automatiquement la réception simultanée, mais l'inverse n'est pas vrai : le lecteur des fables de La Fontaine « lit » simultanément (ou quasi) le texte et les illustrations, tandis que celles-ci ont été souvent créées longtemps après la conception du texte par le fabuliste.

- La *réception* est *consécutive* dans le cas de la critique d'art ou de l'*ekphrasis*, par exemple.

Maintenant que nous avons spécifié les quatre types de situations de communication possibles pour un énoncé icono-textuel, il faut rendre compte des degrés de rapprochement entre l'élément visuel et l'élément verbal dans ces contextes différents. Nous distinguerons quatre degrés de rapprochement, qui varient de la séparation matérielle complète à la coïncidence complète. Chaque catégorie sera illustrée ultérieurement par la présentation de quelques timbres.

a) *Transposition intermédiaire* du texte à l'image ou *vice versa*. Le texte et l'image sont les plus éloignés quand leur confrontation implique deux discours indépendants dont l'un renvoie à l'autre. Dans le cas de l'*ekphrasis* et de la critique d'art, nous avons affaire à une œuvre d'art visuelle, qui est matériellement complètement séparée de l'œuvre verbale qui en est le commentaire ; l'image donne lieu au texte.

Inversement, le texte peut aussi donner lieu à l'image : des films tirés de romans ou des tableaux de Delacroix inspirés par Virgile, Dante, Shakespeare ou Goethe. La transposition d'un discours à l'autre établit une relation *transmédiale* entre le texte et l'image.

b) *Collocation intermédiaire* du texte et de l'image. Dans ce cas-ci, le texte et l'image sont réunis à l'intérieur d'un seul texte. La collocation du texte et de l'image produit un discours *multimédial* : deux médias se rencontrent *a posteriori* au sein d'un seul et même texte matériel : un livre d'emblèmes, des livres illustrés, des titres picturaux. Pour être juxtaposés, le texte et l'image n'en gardent pas moins une certaine autonomie : ils pourraient être séparés et, au lieu d'un seul texte verbo-visuel, il resterait un texte verbal et un texte visuel. Ce n'est pas le cas dans la catégorie suivante.

c) *Jonction intermédiaire* du texte et de l'image. Le discours verbal et le discours visuel se trouvent combinés ici dans un rapport de complémentarité, qui implique un rapport bien plus étroit entre le texte et l'image que la simple juxtaposition. Ce qui distingue la collocation de la jonction, c'est que, dans

le dernier cas, il ne s'agit plus de deux discours, l'un verbal et l'autre visuel, réunis dans un seul texte, mais d'un discours verbo-visuel *mixte*. La séparation artificielle des deux médias détruirait le sens établi par leur jonction. Le texte et l'image ne sont plus autonomes, parce qu'ils ne peuvent plus être lus indépendamment sans perdre au moins le sens qui résulte de leur interaction : la jonction des éléments intermédiaux signifie plus que la somme des éléments constituants. C'est le cas dans les affiches, les pubs ou dans la bande dessinée, qui se caractérisent par leur discours mixte.

d) *Fusion intermédiaire* du texte et de l'image. Le plus haut degré de cooccurrence du texte et de l'image se présente lorsque les deux sont devenus matériellement inséparables ; ils constituent un amalgame verbo-visuel, une fusion indissociable, un discours *sincrétique*. L'iconicité et la verbalité du discours *sincrétique* sont inversement proportionnelles : plus le discours *sincrétique* est iconique, moins il est verbal, et inversement. La composition typographique, la calligraphie, les alphabets iconisés sont des exemples de discours *sincrétiques* fortement verbaux. Les collages et les montages produisent un discours *sincrétique* manifestement iconique. Dans la poésie visuelle, les rébus ou les calligrammes, la part iconique et la part verbale de l'énoncé icono-textuel s'équilibrent à peu près.

Il faut encore préciser que les catégories distinguées ne sont pas séparées par des cloisons étanches : il se présente parfois des occurrences d'énoncés icono-textuels situées précisément aux frontières de catégories avoisinantes³. De plus, les critères ne sont pas exclusifs : une certaine catégorie peut se manifester dans plusieurs types de textes verbo-visuels et, dans un certain type de texte verbo-visuel, on peut rencontrer plusieurs des catégories distinguées.

Les quatre types de cooccurrence des deux médias dans l'énoncé icono-textuel permettent de caractériser plusieurs genres textuels, littéraires ou non, cités en exemples dans le schéma suivant des rapports intermédiaux entre le texte et l'image. La production

simultanée *versus* production consécutive, la réception simultanée *versus* réception consécutive et la séparabilité physique du texte et de l'image constituent les trois critères permettant la catégorisation; en outre, sont ajoutés le procédé de rapprochement, une schématisation de l'enchevêtrement du texte et de l'image, et quelques exemples :

RELATION TEXTE/IMAGE	relation transmédiALE	discours multimédiaL	discours mixte	discours syncrétique		
production simultanée	-	-	+	+		
réception simultanée	-	+	+	+		
séparabilité physique	+	+	+	-		
procédé	transposition	collocation	jonction	fusion		
rapport texte/image schématisé	texte → image image → texte	<table border="1" style="display: inline-table; vertical-align: middle;"><tr><td>image</td><td>texte</td></tr></table>	image	texte	texte, image	timAge (« texte » + « image »)
image	texte					
exemples	ekphrasis, critique d'art, cinéroman, novélisation	livre illustré, titre pictural, livre d'emblèmes	affiche, bande dessinée, publicité	typographie, calligramme, poésie visuelle		

Chacun des quatre types de discours icono-textuel se distingue du type avoisinant par un seul trait, positif ou négatif. La relation transmédiALE s'oppose à la relation multimédiaLE comme la multitextualité à la monotextualité; le discours multimédiaL s'oppose au discours mixte comme le montage d'éléments préexistants à une création originale et donc comme la consécutive à la simultanée; le discours mixte s'oppose au discours syncrétique comme la séparabilité à l'insécabilité. Le discours syncrétique diffère sous tous les rapports de la relation transmédiALE.

L'EXEMPLE DU TIMBRE-POSTE

Toute occurrence de discours intermédiAL peut être caractérisée à l'aide de ces catégories, sans qu'elle se conforme ou se limite nécessairement aux archétypes distingués. Tel énoncé icono-textuel peut relever de plusieurs catégories à la fois. Le timbre-poste commémoratif en est sans doute le meilleur exemple.

Il n'est pas rare en effet de découvrir, dans un seul timbre-poste, plusieurs types de relation texte/image, parfois même tous les quatre à la fois. Je présenterai ici quelques exemples de timbres néerlandais, afin d'illustrer le pouvoir descriptif de la catégorisation élaborée.

Commençons par constater que le timbre commémoratif forme toujours un *discours mixte*, où le

texte et l'image ne sont plus autonomes mais constituent ensemble, par leur interaction, le message philatélique⁴. De même que le timbre définitif (*ill. 1*), le timbre commémoratif indique d'une manière ou d'une autre le pays d'origine et la valeur d'affranchissement, et, en outre, le motif et l'année de l'émission. Ces indications, le plus souvent verbales, sont combinées avec une image illustrant le motif de l'émission. Le motif peut être un événement précis, inscrit avec sa date sur le timbre

- « Cinquantenaire du Keukenhof » (jardin vallonné illustrant la richesse florale de la Hollande, 1999, *ill. 2*) - ou bien un thème global - « Pays-Bas, pays de fleurs » (1997, *ill. 3*). Le motif est parfois annuel: « Quatre saisons », « Nature et environnement », « Émission au profit de l'enfance », etc. Le discours mixte du timbre commémoratif n'en connaît pas moins de nombreuses variantes. Il arrive que l'élément iconique d'un timbre commémoratif soit complètement (ou presque) supprimé au profit de l'élément textuel (*ill. 4-6*: « 550 ans de la Cour des Comptes », 1997; « Centenaire de l'Institut néerlandais des experts-comptables », 1995; « Camp de concentration Westerbork », 1992). L'exclusion de l'élément iconique avec ses couleurs accentue la rigidité, l'austérité et la solennité des sujets de commémoration. Dans d'autres cas, c'est le texte qui est réduit au strict minimum (nom du pays, valeur d'affranchissement, date d'émission). C'est presque toujours le cas dans les timbres au profit de la jeunesse, représentant des figures empruntées à



ill. 1



ill. 2



ill. 3



ill. 4



ill. 5



ill. 6



ill. 7



ill. 8



ill. 9



ill. 10



ill. 11



ill. 12



ill. 13



ill. 14



ill. 15

l'univers mental des enfants. Cet univers s'exprime par l'image seule et est dépourvu de texte explicatif que les petits ne sauraient lire: dessins d'enfants, illustrations et figures de livres d'enfants (ill. 7: « contes d'enfants », 1998). Faute de texte explicatif, le motif de l'émission du timbre peut être difficile à retrouver (ill. 8: « Amaryllis avec tasse de café, verres de vin, chandelles et une main avec plume », 1997; ill. 9: « Sail Amsterdam », 2000). Un même thème, par exemple un tableau de Rembrandt, est tantôt pourvu de texte explicatif (ill. 10: « La Fiancée juive », 1999) et tantôt il s'en passe (ill. 11: « La Ronde Nuit », 2000). Pour stimuler la créativité, il y a eu en 1998 l'émission d'un « timbre de base » où l'espace destiné à l'image est laissé vide (ill. 12: « timbres de surprise »). Les destinataires pouvaient y dessiner ou bien y coller l'image de leur choix (ill. 13, timbre personnalisé par le graveur Wim van der Meij); vingt images autocollantes (ill. 14) avaient été ajoutées pour ceux qui manquaient d'inspiration (ill. 15).

Le timbre-poste relève non seulement de diverses formes de discours mixtes, comme nous venons de le voir, mais aussi de diverses autres catégories de rapprochements texte/image.

La présence d'une relation transmédiatelle se manifeste lorsque le texte et l'image constituent deux timbres autonomes. C'est le cas lorsque la partie verbale d'un timbre renvoie à la partie iconique d'un autre timbre, ou vice versa. Cela est assez rare il est vrai, mais, en 2001, les postes néerlandaises ont émis un feuillet à l'occasion de la « Semaine du livre », consacrée cette année-là au thème de l'interculturalité (ill. 16: « Livres



affranchit sa lettre de deux timbres, dont l'un comporte une citation et l'autre une photographie.

Il est moins rare de trouver un timbre où un texte est juxtaposé à une image, constituant ainsi un *discours multimédial*. Trois « timbres d'été », émis dans le cadre de l'assistance sociale aux plus âgés, comportent chacun une partie textuelle et une partie iconique, côte à côte (ill. 17-19: « Soins pris pour et par les personnes âgées », 1998). L'interaction entre le texte et l'image doit stimuler celle entre les jeunes et les plus âgés. Le premier timbre incite les jeunes à offrir, dans les moyens de transport en commun, leurs places à des personnes plus âgées (« Asseyez-vous, si vous voulez, je peux très bien rester debout »); ce texte est illustré par l'image d'une chaussure sport, symbole de la vitalité des jeunes. Le deuxième timbre formule une question de politesse, que les jeunes sont conviés à poser aux personnes âgées: « Auriez-vous besoin de quelque chose? ». Cette question est illustrée par une liste des courses à faire, écrite à la main par une personne âgée. Le troisième timbre reproduit la signature habituelle d'une carte ou d'une lettre qu'une grand-mère envoie à ses petits-enfants: « gros bisous, grand-mère ». Cette salutation se trouve à côté de l'image d'une friandise qu'elle leur offre.

entre deux cultures»). Cinq timbres différents ne comportent chacun qu'une citation appropriée, choisie dans un texte littéraire néerlandais et reproduite sur un fond formé par deux plans distingués de couleurs différentes. Le feuillet de timbres confronte ces cinq timbres avec les citations à cinq autres timbres comportant des photographies par de célèbres photographes néerlandais. De cette manière, il naît une interaction entre les citations et les photos; chaque citation se rapporte à chacune des photographies. Cette correspondance pourtant n'existe en fait que lorsqu'on examine le feuillet de timbres en entier ou quand un destinataire averti

Le plus souvent, il ne s'agit pourtant pas d'une simple juxtaposition comme dans ces derniers exemples. Généralement, le texte et l'image sont combinés de manière moins schématique. La commémoration d'un écrivain ou d'un peintre offre souvent l'occasion de combiner le portrait de la personne en question ou la reproduction d'un tableau avec une citation caractéristique. Un texte et une image, qui existent déjà séparément, sont combinés sur un tel timbre à une occasion spéciale. Citons quelques exemples. En 1987, deux timbres sont consacrés à la littérature néerlandaise. Le centenaire de la mort de Multatuli (pseudonyme d'Eduard



ill. 17



ill. 18



ill. 19



ill. 20



ill. 21



ill. 22



ill. 23



ill. 24



ill. 25



ill. 26



ill. 27



ill. 28

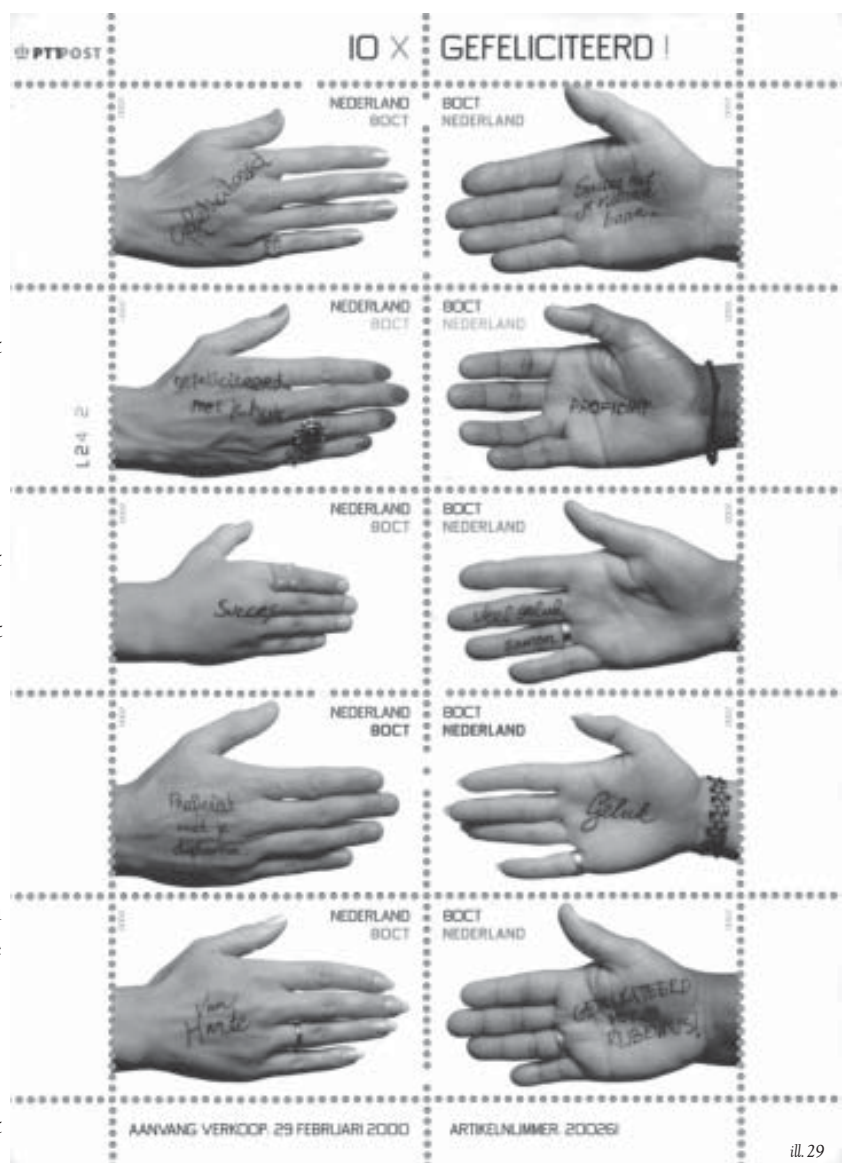
Douwes Dekker, 1820-1887, signifiant en latin « j'ai beaucoup souffert ») est commémoré par un timbre combinant une photographie de l'écrivain, sur un fond rouge, avec l'image d'une scène coloniale avec des palmiers, des indigènes et quelques Européens à cheval (ill. 20: « Littérature néerlandaise: Eduard Douwes Dekker », 1987). Multatuli est devenu célèbre par son œuvre autobiographique sur ses expériences de gouverneur-adjoint à Lebak dans les Indes néerlandaises, *Max Havelaar* (1860). La citation est tirée de *Idées* (recueils de réflexions, publiées de 1862 à 1877): « La vocation de l'homme est d'être homme ». Le tricentenaire de la mort de Constantijn Huygens (1596-1687), auteur, poète et secrétaire de la maison d'Orange, est commémoré sur un timbre reproduisant la gravure d'un portrait de l'auteur. À l'arrière-plan, on voit le chemin de Scheveningue, pour la construction duquel Huygens avait pris l'initiative. La citation est le premier vers de son éloge du chemin de Scheveningue, intitulé *De Zeestraet van 's-Graven-hage op Scheveningh*: « Le monde va son train, il s'embrouille et continue à être brouillé » (ill. 21: « Littérature néerlandaise: Constantijn Huygens », 1987). De même, le centenaire de la mort de Vincent van Gogh est commémoré en 1990 par l'émission de deux timbres. Le premier combine un autoportrait dessiné au cours de l'hiver 1886-1887 avec une citation puisée dans les lettres à son frère Théo: « il n'y a rien de plus réellement artistique que d'aimer les gens » (ill. 22: « Vincent van Gogh », 1990); le deuxième timbre reproduit un fragment de tableau (*La Vigne verte*, 1888) et un fragment de texte: « car on voit la nature à travers son propre tempérament » (ill. 23: « Vincent van Gogh », 1990)⁵. La réunion d'un texte et d'une image, tous les deux d'époque, sur ces timbres du XX^e siècle à des fins commémoratives, caractérise le discours multimédial.

Le projet «Lettres à l'Avenir» était une invitation au grand public d'écrire des lettres, qui devaient témoigner du XX^e siècle et qui seraient gardées pour la postérité. Pour envoyer ces lettres, un timbre multimédia particulier a été émis (ill. 24: «Lettres à l'Avenir», 1998). Ce timbre représente une feuille de papier à lettres, sur un fond d'air, avec des lettres qui s'envolent vers l'avenir. Le destinataire est censé ajouter à la main quelques lignes sur le timbre lui-même. Par là, il changerait la nature sémiotique du timbre: au discours mixte (production simultanée du texte et de l'image), le destinataire substitue par son écriture un discours multimédia (production consécutive et réception simultanée).

Le discours mixte se distingue du discours multimédia en ce qu'il est une création originale et non pas un montage d'éléments verbaux et visuels préexistants indépendamment. La bande dessinée, qui exemplifie à merveille le discours mixte, a offert un thème à des émissions en 1996, 1997 et 1998. Les deux formes traditionnelles de la bande dessinée sont représentées. Dans la première, le texte est surmonté d'une série d'images illustrant le discours verbal. L'auteur de bande dessinée néerlandais le plus connu est Marten Toonder, auteur et dessinateur des innombrables aventures du seigneur Bommel et de son jeune ami Tom Poes. Le problème de savoir comment représenter un texte surmonté d'une série d'images a été résolu en reproduisant deux images sur un timbre et le texte sur la marge formée par le papier du feuillet (ill. 25: «Bande dessinée: Marten Toonder», 1996). Dans la deuxième, le discours verbal, reproduit sur l'arrière-plan de l'image ou bien inséré dans des bulles sortant de la bouche des personnages, fait partie de l'image même (ill. 26: «Bande dessinée: Willy Vandersteen», 1997).

Le discours mixte se retrouve aussi sur de nombreux autres timbres, regroupant librement

un texte et une image. Sur un feuillet de «timbres de félicitations», chaque timbre représente une main tendue, sur laquelle on peut lire un message de félicitations: «félicitations», «meilleurs vœux», «bon anniversaire», etc. (ill. 27: «10 Félicitations», 2000). Les «timbres d'été» en 1997 visaient à promouvoir «l'image de marque des personnes âgées». Sur les trois timbres sont reproduits respectivement un bouton de rose, une rose en fleurs et une tige épineuse. Chaque timbre porte une inscription valorisant la vieillesse;



ill. 29



ill. 30



ill. 31



ill. 32



ill. 33

sur le premier, on peut lire: «Le sentiment de jeunesse est un distinctif de la vieillesse» (ill. 28: «Personnes âgées», 1997). En 1995, un des «timbres d'été» au profit de la vieillesse offre un exemple intéressant à être rapproché du timbre des «Lettres à l'avenir» (ill. 29: «Personnes âgées», 1995). Comme dans ce dernier cas, le timbre représente un envoi postal, ici une carte postale adressée par des grands-parents à leur petite-fille: «Chère Claire, Tout a changé mais ici nous nous sentons de nouveau

comme chez nous». Le thème du timbre, «Personnes âgées et mobilité», est reproduit au premier plan, diagonalement, en lettres rouges en dessous de la mention «Nederland». Ce timbre constitue une énigme tant qu'on ne voit pas que sur cette carte postale il se trouve un autre timbre, qui constitue un «métatimbre» (un timbre reproduisant un autre timbre). C'est un

timbre indonésien et le cachet marque «Surabaya». Par là on comprend que les grands-parents en vacances sont allés revoir leur pays d'origine. En fait, le discours verbal (la carte avec le message des grands-parents) est devenu icône, tandis que l'élément

iconique (le timbre indonésien) emprunte sa valeur aux mots qu'il comporte («Republik Indonesia» et «Surabaya»).

La dernière catégorie, celle du *discours syncrétique*, est marquée par l'inséparabilité du texte et de l'image. Le timbre commémoratif du centenaire du Centre de lutte contre l'asthme bronchite ne contient en fait que du texte (ill. 30: «Nederlands Astma Centrum Davos», 1997). À part les indications indispensables et le nom du Centre, il reproduit un seul mot: «adem» («respiration»), c'est-à-dire ce que le Centre s'efforce de procurer aux malades. Les troubles respiratoires se trouvent iconisées sur l'arrière-plan du timbre au

moyen d'une série de lignes, composées du nom du Centre en très petits caractères. Ces lignes se rapprochent vers le bas du timbre et elles sont de plus en plus aérées vers le haut, figurant l'air pur des montagnes et la respiration libre tant désirée par les malades. Ce sens est suggéré uniquement par la composition typographique des mots, qui est le seul élément iconique du timbre. Forme et contenu des mots constituent ensemble et respectivement l'image et le texte amalgamés, ce qui est le propre du discours syncrétique. Cette fusion peut s'exprimer d'autres manières encore: fleurs en formes de chiffres, indiquant la valeur du timbre commémoratif de l'exposition florale, la Floriade (ill. 31: «Floriade», 1982); peinture de chiffres indiquant les dates (1940-1945) de l'occupation allemande des Pays-Bas (ill. 32: «Cinquantième de la Libération», 1995); lettres calligraphiées sur des timbres consacrés à des modes parmi les jeunes (ill. 33: «Jeunesse», 1997). La fusion idéale de l'image et du texte est réalisée sur un couple de timbres consacrés à la philatélie (ill. 34: «Timbres», 1999). Sur les timbres, on peut lire «I [love] stamps / Stamps [love] me». Le mot «I» est suivi d'un hologramme où les lettres du mot «love» se transforment en cœurs – symbolisant l'amour – chaque fois que la lumière reflétée sur le timbre change. Le même signe se présente tantôt comme image, tantôt comme texte, et les deux sont parfaitement inséparables.

Finalement, il nous reste à montrer qu'un seul et même timbre peut manifester à la fois plusieurs types de cooccurrence icono-textuelle. C'est le cas dans un timbre particulièrement réussi, fait par Jan Bons, commémorant le cinquantième de la mort du peintre et imprimeur groningenois, Hendrik Nicolaas Werkman (1882-1945) (ill. 35: «Werkman», 1995). En 1941, un ami lui avait proposé de travailler pour les éditions clandestines «De Blauwe Schuit» («Le Bateau bleu»). Cette même année, il a imprimé le poème *Prière pour nous autres charnels* de Charles Péguy, tombé sur le champ de bataille de la Marne en 1914. En 1945, la Gestapo accuse Werkman d'imprimerie frauduleuse, et il est exécuté trois jours avant la



ill. 34



ill. 35

libération de Groningue. Jan Bons a utilisé la couverture de ce bouquin illégal pour son timbre commémoratif. Le poème de Péguy (dans *Ève*, 1913) a la forme d'une litanie, dont quinze strophes commencent par les mots «Heureux ceux qui sont morts...». Werkman a reproduit ces mots (en

partie) sur la couverture du poème, dans un style qui lui est propre, c'est-à-dire mi-plastique mi-lisible. Cette couverture, reproduite au format du timbre, montre la technique employée (pochoir, empreinte du rouleau encreur), combinant des éléments de la première période typographique de Werkman avec des éléments de sa dernière période, plus colorée. Le texte, indispensable, s'intègre au plus haut degré avec l'image (cf. *Pro-Fil* 115, du 17 janvier 1995 : 2). En marge de la reproduction de la couverture du poème imprimé par Werkman, figure le texte: «H.N. Werkman 1882-1945 couverture *Prière* 1941». Ce timbre témoigne de la relation transmédiatiale entre le texte poétique de Péguy et l'œuvre graphique de Werkman, relation perçue par l'artiste Jan Bons. Le discours du timbre est multimédial en ce qu'il réunit en une seule œuvre deux discours distincts, l'un, verbal, inséré dans l'autre, visuel. Il constitue un discours mixte, soulignant l'interaction entre texte et image, que Werkman a privés de leur autonomie. La forme tronquée et la construction elliptique («Heur ceux sont pour») contribuent à la constitution d'un discours syncrétique où les lettres participent autant de l'image que du texte.

CONCLUSION

Nous avons constaté que la relation texte/image doit être définie en rapport avec la situation de communication, à savoir la production ou la réception du discours icono-textuel. La production et la réception de la partie iconique et de la partie textuelle peuvent y être simultanées ou consécutives. Étant donné la situation de communication, différents degrés de rapprochement du texte et de l'image se laissent distinguer: relation transmédiatiale, discours multimédial, discours mixte et discours syncrétique. Tout énoncé icono-textuel présente une combinaison spécifique des types de cooccurrence icono-textuelle distingués. Il faut souligner pourtant qu'il n'existe pas de frontière stricte entre les degrés de cooccurrence du texte et de l'image, qui vont du simple renvoi de l'un à l'autre jusqu'à l'enchevêtrement inextricable.

Il est probable que la catégorisation sémiotique des rapports texte/image peut servir également à définir d'autres types d'intermédialité, par exemple les rapports texte/musique: la poésie a souvent inspiré aux compositeurs leur musique (relation transmédiatiale); la poésie mise en musique elle-même est un exemple de discours multimédial; l'opéra et la comédie musicale offrent des exemples de discours mixte; et dans la musique moderne il arrive souvent que la voix (texte) constitue en même temps la musique (discours syncrétique).

Ici, ce sont de nombreux exemples de timbres qui montrent l'efficacité des critères distingués pour décrire divers types de discours icono-textuel dans le message philatélique. Ces critères ne sont pourtant pas exclusifs et peuvent s'appliquer à un seul et même énoncé icono-textuel, dont, en outre, la part du texte et celle de l'image sont variables. Tout cela illustre bien le pouvoir explicatif du modèle sémiotique proposé ici.

NOTES

1. Le mot est pris ici dans un sens global de « lecteur » de timbres, c'est-à-dire celui qui s'efforce de déchiffrer les différents codes inscrits dans le timbre.
2. La fonction du timbre-poste commémoratif est de promouvoir un aspect de la nation en en proposant une image attrayante et succincte.
3. Dans son article « Entre le texte et l'image », Varga (1999) examine « les limites qui séparent le texte et l'image » (p. 79), « c'est-à-dire la séparation minimale entre texte et image » (p. 80). C'est pourquoi il ne prend en considération que les deux dernières des quatre catégories que je distingue (discours mixte et discours syncrétique). Il n'envisage pas ce qu'il appelle « les rapports de complémentarité » (titres, illustrations, publicité), parce que là le texte et l'image se trouvent nettement séparés. Il étudie seulement « les rapports de coïncidence, c'est-à-dire des cas où la forme des deux artefacts est inséparable » (p. 80).
4. On pourrait même dire que tout timbre, commémoratif ou définitif, relève du discours mixte dans la mesure où les chiffres et les lettres constituent eux aussi des images par la typographie et la composition des éléments.
5. Le texte en question est de Zola et non de Van Gogh (voir Hoek, 1993).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- HOEK, L. H. [1993]: « Van Gogh and Zola. A Case of Formal Similarity », dans *Neophilologus* 77, 343-354;
- [1995]: « La transposition intersémiotique. Pour une classification pragmatique », dans *Rhétorique et Image*, sous la dir. de L. H. Hoek et K. Meerhoff, Amsterdam-Atlanta (GA), Rodopi, 65-80;
- [2001]: *Titres, toiles et critique d'art. Déterminants institutionnels du discours sur l'art au dix-neuvième siècle en France*, Amsterdam-Atlanta (GA), Rodopi.
- HOEK, L. H. et D. SCOTT [1993]: « Une révolution en miniature: le timbre-poste commémoratif du bicentenaire de la Révolution française », dans *Word & Image*, vol. IX, n° 2, 97-113.
- Pro-Fil. Informatieblad van PTT Post Filatelie* 115, 1995.
- SCOTT, D. [1999]: « La sémiotique du timbre-poste », *Communication et langages* 120, 81-93.
- VARGA, A. Kibédi [1999]: « Entre le texte et l'image: une pragmatique des limites », dans *Text and Visuality, Word & Image Interactions* 3, sous la dir. de M. Heusser, Amsterdam-Atlanta (GA), Rodopi, 77-92.

L'IMAGE ETHNOGRAPHIQUE: LE TIMBRE-POSTE COLONIAL FRANÇAIS AFRICAIN DE 1920 À 1950

DAVID SCOTT

INTRODUCTION



ill. 1

Comme nous l'ont montré des expositions récentes, tels les *Zoos humains* au Louvre en 2000¹, et des enquêtes, telles *Images et Colonies* de 1993², la III^e République en France (1870-1940) a été profondément marquée par l'image de l'autre, et surtout l'autre pour ainsi dire apprivoisé par la domination coloniale. Cette documentation iconographique a le mérite, en nous rappelant la coïncidence historique entre l'expansion coloniale et l'avènement du regard ethnographique, de souligner la profonde ambiguïté du rapport entre le discours scientifique et la domination économique. Dans les deux cas, un corpus important d'images – cartes postales, affiches, vignettes, photographies – fournit la base d'une analyse des enjeux principaux mis à l'œuvre par l'affrontement des cultures. Cet affrontement, et l'ambiguïté profonde qu'il recèle, est évident surtout en France dans la période de l'entre-deux-guerres, où il se manifeste notamment dans les grandes expositions coloniales organisées à Paris en 1931 (*ill. 1* et 38) et en 1937 (celle-ci faisant partie de la Foire mondiale), expositions qui, dans notre ère postcoloniale, sont de plus en plus étudiées³. Cet affrontement se manifeste aussi durant cette période sous une forme de représentation visuelle beaucoup plus répandue, quoique paradoxalement beaucoup moins remarquée, celle du timbre-poste⁴. En analysant le timbre-poste colonial français, ce travail essaiera de cerner plus étroitement l'ambiguïté de l'image colonialiste/ethnographique et notamment sa structure sémiotique.

Quoique les enjeux complexes et parfois contradictoires du projet ethnographique européen aient été sujets, depuis les années 1950, à une discussion intense⁵, la question de la *représentation* de l'ethnologie par – et pour – des non-spécialistes a été, d'une manière générale, beaucoup moins étudiée. L'apport d'expositions récentes, comme celles que je viens de signaler, a été considérable; mais vu la largeur de leur champ d'enquête, elles n'ont évidemment pas toujours pu se pencher suffisamment sur la construction complexe de l'image ethnographique. Cela est regrettable dans la mesure où, jusqu'à un certain degré, l'appropriation d'une image de la vie authentique indigène – en utilisant photographies, dessins ou gravures – active un processus de *représentation* de

l'objet – son encadrement dans une forme lisible par le récepteur européen –, analogue au processus de transcription ethnographique, où les éléments de la culture étudiée sont intégrés et enregistrés suivant des schémas souvent étrangers à leur nature. Ce problème de transcription est évidemment compliqué lorsque l'image indigène appropriée est sortie de son contexte scientifique pour être insérée dans un cadre plus abstrait ou général – affiche, timbre-poste ou autre reproduction graphique – et ainsi soumise à la possibilité de lectures plus aléatoires. Toute transformation technique ou médiatique de l'image comporte donc fatalement la possibilité d'une manipulation, manipulation que tout projet anthropologique subit jusqu'à un certain point⁶. En ce sens le timbre-poste colonial – qui dans certaines de ses manifestations se veut une sorte de document ethnographique ou pseudo-ethnographique (voir *ill. 9-32*) – fournit un exemple privilégié d'analyse. Un but important de ce qui suit sera donc, en soumettant le timbre-poste colonial à une analyse sémiotique – suivant principalement les catégories proposées par C.S. Peirce –, de montrer comment sa structure – avec ses multiples couches significatives – se prête à des glissements sémantiques et ainsi aux pratiques plus ou moins consciemment manipulatoires qui hantent le projet ethnographique.

LE CORPUS

Le corpus que constitue le timbre-poste colonial est énorme. Je limite donc ici le champ d'enquête à l'époque du développement moderne des colonies qui coïncide précisément avec leur promotion au moyen du timbre-poste, c'est-à-dire la période 1900-1950, et surtout les années 1930 et 1940⁷. À partir des années 1960, les colonies commencent à accéder à l'indépendance et, quoique le problème du colonialisme demeure, les enjeux changent. Mon objet d'étude sera l'Afrique, où l'on trouve la plus grande concentration de colonies européennes, et en particulier les colonies françaises, dont les timbres constituent à la fois une partie significative, pour ainsi dire, des archives de la politique coloniale européenne

de l'entre-deux-guerres, et une manifestation exemplaire de la tension à l'intérieur du timbre-poste entre fonction affichée de documentation ethnographique et message sous-jacent idéologique. Parfois, je me reporterai à des exemples de timbres-poste coloniaux anglais, surtout pour souligner des aspects de la structure sémiotique du message philatélique.

LA STRUCTURE SÉMIOTIQUE DU TIMBRE-POSTE

La structure sémiotique du timbre-poste est complexe⁸; une complexité qui reflète les multiples fonctions que le timbre-poste remplit. En tant qu'indice, le timbre-poste traditionnel ou *définitif* – utilisant des symboles (mots et chiffres) – indique le pays émetteur et le prix de port payé du courrier auquel le timbre est attaché. En tant qu'icône, le timbre-poste définitif présente aussi (normalement) une image symbolique du pays – tête de monarque ou icône nationale; en plus, le timbre-poste *commémoratif*, dont le format est généralement plus grand, ajoute une icône supplémentaire qui indique ou commémore un personnage, un site ou un événement que l'émission du timbre marque. En remplissant des fonctions à la fois indiciaires et iconiques, le timbre a tendance à se structurer en couches sémiotiques, une superposition de signes qui reflètent les diverses fonctions que remplit le timbre. Souvent une certaine tension se remarque entre la fonction affichée (officielle) et les messages idéologiques sous-jacents, tension qui souligne la structure essentiellement hétérogène du timbre-poste.

Dans la période 1920-1960, dont il s'agira ici, il est possible de distinguer deux modèles essentiels de timbre-poste colonial. Tous les deux sont de grand format; la distinction de taille entre timbres définitifs et timbres commémoratifs observés dans les pays européens n'opère pas pour la plupart dans le cas des colonies. Ce choix du grand format répond non seulement au besoin de promouvoir des images attrayantes des pays coloniaux (ce qui implique une profusion de signes iconiques), mais aussi à celui de compenser le manque relatif d'emblèmes historiques

ou idéologiques qui pourraient à la fois représenter individuellement, et d'une manière compréhensible pour les destinataires européens, toutes les différentes colonies africaines, et les distinguer les unes des autres – les premiers timbres coloniaux français n'ayant été souvent que des timbres français définitifs avec le nom de la colonie surajouté. C'est à l'intérieur du grand format, standardisé à partir des années 1920, que les deux modèles de structuration philatélique picturale se distinguent.

Le premier modèle – le plus simple et le plus généralement utilisé – est celui de l'image unique, gravure ou photogravure, qui présente des scènes, des personnages ou d'autres aspects de la vie coloniale (ill. 9-32). D'une structure sémiotique apparemment simple, ce genre de timbre essaie de communiquer, par la présentation d'une seule icône, une vision à la fois documentaire et idéologique de la colonie, la fonction ethnographique ou taxidermique affichée de l'image philatélique étant le plus souvent doublée d'un vernis exotique ou pittoresque. Sous l'apparence transparente de ces timbres, donc, on peut discerner une volonté de manipulation idéologique. Ce décalage sémiotique est visible aussi au niveau symbolique, où les messages essentiels *indiciaires* se présentent selon les conventions et utilisent la langue des puissances coloniales. Le second modèle manifeste dans sa structure une certaine parenté avec les armoiries (ill. 2-4): cette sorte de timbre réunit de multiples éléments sémiotiques à l'intérieur d'un cadre ou d'un écusson. La structure sémiotique est donc complexe, le *message* étant fabriqué non à partir d'une icône unique, mais à partir de plusieurs

éléments disparates. Ainsi, images ou emblèmes indigènes plus ou moins authentiques se trouvent encadrés par un modèle de structuration essentiellement européenne: les armoiries. L'absurdité du mélange ainsi créé est masquée par une longue tradition qui fait que l'image paraît naturelle au destinataire français.

Un tel mélange est évident dans un timbre-poste définitif de 1938 provenant de l'ancienne colonie africaine britannique, Swaziland (ill. 4). Ce timbre réunit en effet *deux classes de signes iconiques*: la première, associée au pouvoir colonial: couronne, tête de roi, carte de la colonie; la deuxième, exprimant des aspects pittoresques de la vie indigène: treillis, boucliers, paysages avec cases. Et *deux classes de signes indiciaires*: la première, symbolique, incluant le nom du pays, le prix de port, l'étiquette «Postage et revenue»; la seconde, iconique, et comprenant tous les éléments indiqués qu'on vient de citer sous la rubrique *signes iconiques*. En plus, ces différents signes sont superposés d'une manière très étagée: le prix de port est superposé sur la carte du pays qui est posée sur un écusson, celui-ci étant superposé à son tour sur un fragment de paysage indigène, le tout n'occupant que la partie basse du timbre, comme une prédale. Le même principe est suivi dans la partie principale du timbre où il y a quatre couches d'éléments



ill. 2



ill. 3



ill. 4



ill. 5



ill. 6



ill. 7



ill. 8



ill. 9



ill. 10



ill. 11



ill. 12



ill. 13



ill. 14



ill. 15



ill. 16



ill. 17



ill. 18



ill. 19



ill. 20



ill. 21



ill. 22



ill. 23



ill. 24



ill. 25



ill. 26



ill. 27



ill. 28



ill. 29



ill. 30



ill. 31



ill. 32

sémiotiques. Dans des timbres ultérieurs du pays (1956, 1962), ces éléments et niveaux de représentation deviendront de plus en plus espacés, transformant le modèle « armoiries » en un *design* plus « ethnographique » et moderne qui se rapproche de notre première catégorie (ill. 5 et 6). Même ici, cependant, les marques de la présence ou de la domination européennes demeurent (image de la reine Elizabeth II, couronne, devises en anglais).

Quelles conclusions peut-on tirer de ces modèles de structuration sémiotique opératoires à l'intérieur du timbre-poste colonial? D'abord, le fait que le « langage » du symbolisme philatélique est infiniment souple et se prête à des articulations des plus inédites et complexes: disposition d'éléments en niveaux superposés, empiètement d'images, mélange hétérogène de signes; ensuite, que le cadre fourni par le timbre-poste, modèle simple ou modèle écusson, est apte à *apprivoiser*, pour ainsi dire, une symbolique indigène, établissant l'illusion d'une parité entre les éléments provenant de la culture du pays et ceux qui viennent des pouvoirs coloniaux. La fausseté de cette parité entre éléments symboliques est soulignée par l'utilisation en tant que signes indiciaires de la langue et des insignes des instances coloniales. Enfin, l'utilisation du *cadre* standard du timbre-poste européen assure la soumission de la réalité protéiforme indigène à une compartimentation physique et conceptuelle qui lui est étrangère.

LES MESSAGES IDÉOLOGIQUES DU TIMBRE-POSTE COLONIAL *La vision coloniale*

La compartimentation de la réalité protéiforme indigène par la forme du timbre-poste qu'on vient de noter devient l'instrument d'une appropriation plus générale. Tout se passe comme si le timbre se transformait en porte-objet microscopique dans le cadre duquel des aspects de la vie indigène (humain ou animal, voir ill. 7 et 8) se profilent comme des spécimens ethnographiques ou zoologiques. La vie et la culture indigènes sont ainsi appropriées par le regard européen et le corps et la culture indigènes

soumis à une gamme d'optiques: ethnographique, biologique, économique, politique, esthétique (le pittoresque, l'exotisme). Tous ces regards sont hégémoniques parce que saisis du point de vue de la puissance européenne ou colonisatrice⁹.

Le choix des thèmes

Malgré le nombre très élevé d'émissions de timbres-poste coloniaux européens, le choix des thèmes reproduits est assez restreint, comprenant le plus souvent des types indigènes mâles et femelles (ill. 9-24); agriculture et chasse (ill. 25-32); flore et faune; paysages (ill. 33); rituels (ill. 34); masques (ill. 35). Cette thématization des objets, qui se présentent au regard anthropologique ou scientifique européen, est surtout flagrante dans les timbres coloniaux français de l'entre-deux-guerres (ill. 9-32), où coiffures pittoresques et corps nus (de femme et d'homme) sont des motifs repris par presque toutes les colonies du continent. La clarté du dessin ainsi que la qualité de la gravure de ces timbres confirment leur statut de représentations quasi scientifiques; pourtant, l'élégance ou l'insouciance des poses des personnages représentés suggèrent également des images exotiques ou érotiques de rêverie (par exemple, ill. 12 et 32). Ainsi, même à l'intérieur de timbres représentant des images aussi nettes et focalisées que celles-ci, on remarque une certaine ambiguïté sémiotique: sont-ce des images scientifiques ou des objets de désir, ou (hypothèse la plus probable) les deux à la fois¹⁰?

Ce rêve ou cette fantaisie d'un continent noir homogène et érotique, ouvert au regard et partant à l'appropriation du colon blanc¹¹, n'est perturbé dans le timbre-poste colonial par une confrontation des civilisations européennes ou africaines qu'à partir des années 1940. Dès 1942, en fait. Un timbre de Madagascar de 1942 (ill. 36), émis par le régime de Pétain, montre le colon français en *tipoye* porté par des nègres, ce genre d'images étant généralement absent du timbre-poste colonial des années 1920-1940. Ce n'est qu'après la Deuxième Guerre mondiale que le *progrès*, sous forme de médecine, commerce, transport et industrie occidentaux, commence à faire



ill. 33



ill. 34



ill. 35



ill. 36



ill. 37



ill. 38



ill. 39



ill. 40



ill. 42



ill. 41



ill. 43



ill. 44

une percée à l'intérieur du timbre et amène avec lui la présence de l'homme blanc.

Cette confrontation des mondes européen et africain peut suivre deux dynamiques, et s'approprier deux systèmes iconographiques. Dans le premier modèle dynamique, un seul objet ou une seule présence européenne arrive à faire configurer ou converger toute une série d'aspects hétérogènes de la réalité indigène. Ainsi, dans un timbre de l'Afrique-occidentale française de 1950 (ill. 37), où le médecin blanc fait une piqûre à un bébé noir, cette action est témoignée non seulement par la mère africaine de l'enfant, mais aussi par toute la gamme des races du continent, dont les visages se profilent le long des deux bords latéraux du timbre. Ici le modèle « armoiries » a été repris par le timbre-poste pour suggérer d'une manière succincte la diffusion générale, en Afrique, des bienfaits européens, en l'occurrence les œuvres sociales France d'Outre-mer. Une dynamique inverse mais analogue est proposée par un timbre du Cameroun de 1931 (ill. 38), qui marque l'Exposition coloniale internationale de Paris: la richesse et la variété des formes et de la culture indigènes se réunissent pour s'exposer à Paris, comme

si elles n'avaient d'autre fonction que de fournir des objets de curiosité, scientifique ou phantasmique, à la consommation européenne.

La confrontation de deux iconographies, ou plutôt la polarisation de deux civilisations autour d'une icône ponctuelle, est une astuce exploitée dans beaucoup de timbres coloniaux des années 1940 et 1950. L'analyse de cinq timbres-poste de cette époque (ill. 39-43, le dernier date de 1961) montrera la manière dont l'espace du timbre colonial devient de plus en plus envahi par la présence d'icônes représentant la « modernité » européenne. Le premier exemple, un timbre (poste aérienne) du Cameroun de 1946 (ill. 39), nous propose la juxtaposition assez surprenante d'un jeune guerrier camerounais et un masque africain avec l'hélice d'un avion. Ici, donc, l'élément « ethnographique », représenté par deux images exemplaires (masque et guerrier indigènes), est modéré par l'image par excellence de la modernité, le moteur d'un avion. Ainsi, quoique la fonction manifeste de cette juxtaposition soit d'afficher le message du progrès qu'apporte le transport aérien, un autre message, sous-jacent, suggère que les traditions indigènes sont sur le point d'être consignées au

musée, dont la version populaire sera justement la collection philatélique. La fable de cette transformation coloniale sera en effet racontée par d'autres timbres de ce genre¹².

Ainsi, un timbre très grand format du Cameroun de 1949 (ill. 40) reprend l'image de l'avion, en l'occurrence le nouvel appareil *Lockheed Constellation*, qui, tout en représentant le progrès, la rapidité des communications modernes et l'accélération du développement des colonies apporté par les puissances coloniales, exprime aussi l'imposition par l'Europe d'un nouveau rythme sur la vie indigène. Ce thème est repris par un timbre du Togo de 1947 (ill. 41), où un jeune courrier indigène, qui porte sa lettre au bout d'un bâton fendu, traverse une jungle en concurrence avec cette même Constellation qui traverse le globe dans le timbre du Cameroun (ill. 40). La transformation de la vie indigène s'accélère dans des timbres de la décennie suivante, où l'affrontement des deux systèmes iconographiques – européen et africain – s'exprime par la domination progressive du modèle européen. Ainsi, dans un timbre de la Côte-d'Ivoire de 1961 (ill. 42), le même courrier noir est prêt à endosser l'uniforme du facteur, échanger son bâton contre une bicyclette et quitter la jungle pour entrer dans le nouveau bureau de poste illustré au fond du timbre. De même, dans un timbre de l'Afrique-Équatoriale française de 1954 (ill. 43), notre jeune Africain, qui porte une chemisette « polo » européenne, conduit un tracteur sur un fond de paysage industriel que survole un avion et dont presque toute trace de la vie traditionnelle africaine a été supprimée. Nous verrons dans le paragraphe suivant comment la transformation de la vie indigène par la modernisation coloniale marquera la présentation physiologique de l'homme noir.

L'ambiguïté du statut du Noir dans le développement et la modernisation de l'Afrique est exprimée dans un timbre du Dahomey de 1942 (ill. 44) qui marque la Quinzaine impériale et qui symbolise la *Vocation*. Dans cette image de propagande colonialiste, l'apparence du jeune Africain, qui profite de l'éducation européenne – il se penche sur une carte de

l'Afrique à côté d'une pile de livres, sous les noms de Galliéni et Lyautey (pionniers et promoteurs en Afrique d'une « politique indigène ») –, est subtilement *européanisée*: vêtu à peu près comme un écolier colon, ses traits sont aryens et sa peau a un ton blanchâtre. Certes, cette image ambiguë, qui provient de l'époque fasciste de Pétain, sera corrigée plus tard. Ainsi, à la fin de la guerre, le héros noir est représenté et commémoré comme tel, comme dans ce timbre de Madagascar de 1945 (ill. 45) qui présente le portrait de Félix Eboué, « premier résistant de l'Empire », comme tout autre héros français. Avec l'avènement de l'indépendance des colonies africaines françaises pendant les années 1960, ce sont les insignes du pouvoir colonial qui seront repris par les nouveaux États. Ainsi, dans un timbre qui marque l'Indépendance du Sénégal en 1961 (ill. 46), le symbole de la République française se transforme en une *Marianne noire*.



ill. 45



ill. 46

Questions politiques

Le timbre-poste constitue évidemment un moyen exemplaire pour la diffusion de la propagande. Cette possibilité a été exploitée de manière différente selon les époques et les conjonctures du moment. Un exemple classique de guerre de propagande menée par le timbre-poste est fourni par les émissions des colonies françaises pendant la Deuxième Guerre mondiale. On sait qu'au début des années 1940, le général de Gaulle, exilé en Angleterre, a commandé à Edmond Dulac toute une série de timbres de format « commémoratif », portant tous les insignes de la France Libre. Les timbres de Dulac devaient constituer une riposte aux timbres coloniaux émis par le régime Vichy et qui portent la tête du maréchal Pétain. La différence stylistique entre les deux séries d'émissions est très significative. Les timbres de Pétain (voir ill. 47-52 pour les émissions des pays africains dans cette série) sont purement conventionnels, telles de petites images gravées, reprenant souvent des thèmes déjà largement utilisés par le timbre colonial



ill. 47



ill. 48



ill. 49



ill. 50



ill. 51



ill. 52

des années 1930. La tête du maréchal est très mal intégrée à l'image: sa surimposition sur des scènes ou paysages indigènes témoigne en effet de la conception rapide et péremptoire de cette émission.

Les timbres d'Edmond Dulac (voir *ill. 53-58* pour les émissions des pays africains dans cette série), en revanche, constituent une révolution dans le *design* du timbre-poste colonial. D'abord, du point de vue de la forme, en utilisant la nouvelle technique de photogravure et en exploitant la possibilité de produire de riches couleurs saturées, ces timbres arrivent à produire une vision intégrale et cohérente de la réalité complexe dont ils constituent le signe. Quoique les signes indiciaires des instances coloniales soient toujours en français, imitant la forme des motifs indigènes et en reprenant leur rythme, ils s'intègrent beaucoup mieux dans la totalité du *design*. Dulac arrive ainsi à reprendre et à renouveler les deux modèles de présentation philatélique que j'ai signalés au début: le modèle image unique et le modèle «armoiries». Dulac adopte le principe de ce dernier modèle dans ses dessins pour Madagascar, l'Afrique-Équatoriale française et le Cameroun (*ill. 53, 54, 56*), créant une unité à la fois esthétique et logique. En ce qui concerne l'image unique (*ill. 55, 57, 58*), il s'agit d'une même création de rythme et de cohérence à l'intérieur d'une image qui suscite l'adhésion du

destinataire, colon ou indigène, aussi bien que du destinataire.

Pour ce qui est du contenu, Dulac arrive, à partir des éléments de la vie et de la culture africaines par rapport à leurs liens avec la France, à faire une synthèse beaucoup plus réussie que dans les timbres coloniaux jusqu'ici. Pas de trace, par exemple, de condescendance dans la présentation du profil des deux soldats, un Noir et un Arabe, dans un timbre de l'Afrique-Occidentale française de 1945 (*ill. 55*): les armes et les uniformes modernes, ainsi que la dignité avec laquelle les soldats africains les portent, attestent le respect et l'égalité. De même, Dulac arrive à intégrer un symbole de la modernité – la locomotive – dans un ensemble de motifs indigènes de Djibouti (*ill. 58*), en créant un rythme qui englobe presque tous les signes – iconiques, indiciaires ou symboliques – du timbre. En essayant d'établir ainsi un rapport authentique entre l'image que le timbre propose et la réalité à laquelle il répond – en maintenant, en d'autres termes, un lien vital entre les fonctions iconique et indiciaire à l'intérieur du timbre –, Dulac aura une influence profonde non seulement sur la présentation ultérieure de l'image coloniale, mais aussi sur le *design* du timbre-poste de l'après-guerre en général.



ill. 53



ill. 54



ill. 55



ill. 56



ill. 57



ill. 58



ill. 59



ill. 60

CONCLUSION

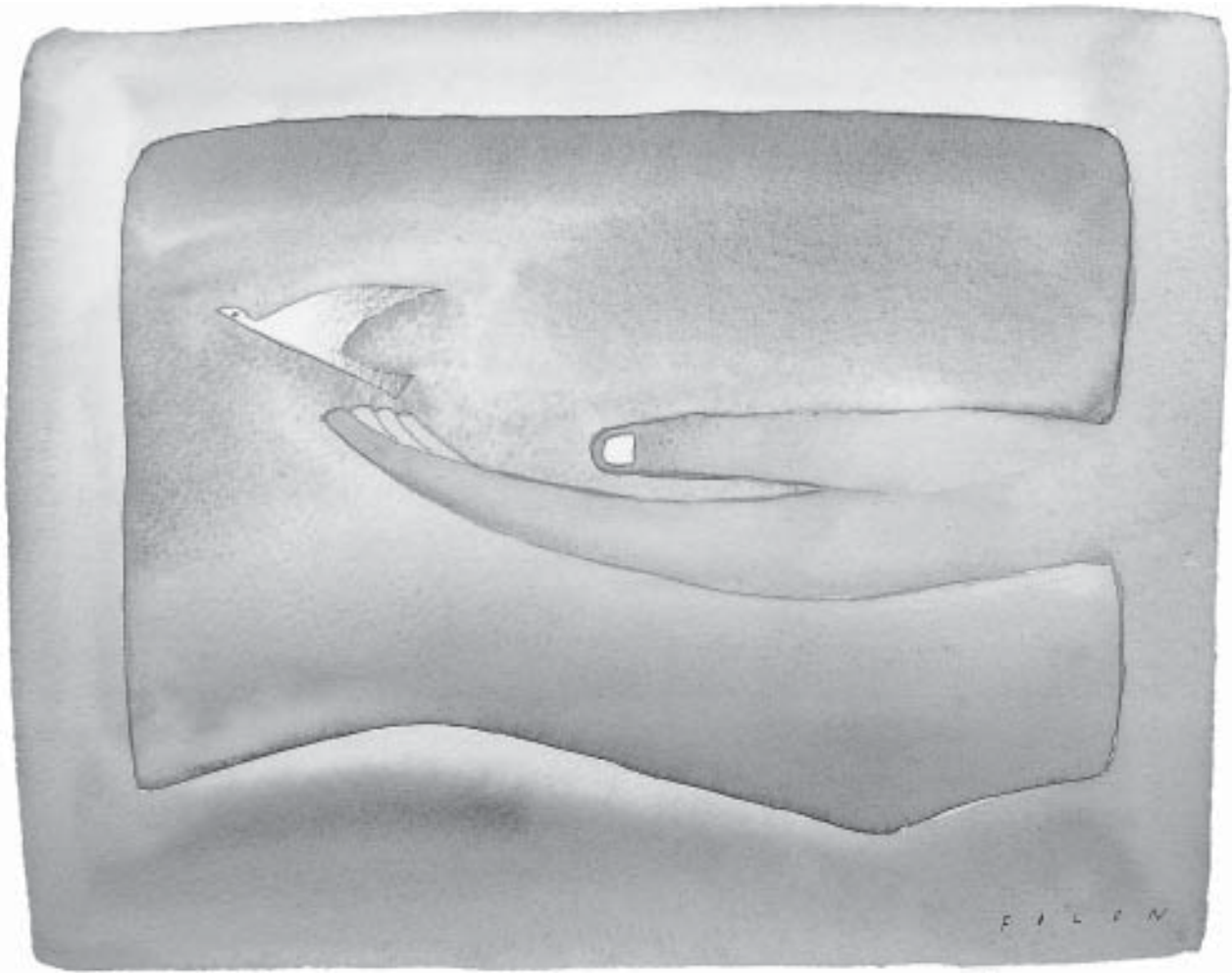
Quels ont donc été les mobiles profonds de la politique coloniale à travers ces images exotiques, conçues et gravées à Paris et à Londres par des artistes européens (Pierre Gandon, Edmond Dulac), avant d'être exportés aux bureaux de poste africains? Tout porte à croire que, sous l'alibi d'une profusion d'images ethnographiques, la fonction du timbre-poste colonial a été d'attirer de nouveaux colons, de promouvoir le prestige culturel et scientifique français, de séduire les collectionneurs européens, surtout les jeunes; une politique qui comprend une forte dose de propagande culturelle. Pourtant, à la suite de l'indépendance des colonies, les éléments essentiels perdurent, même si les enjeux ont changé. Car, dans le monde contemporain, où le commerce devient de plus en plus fondé sur *l'échange des signes* – culture, art, musique, mode –, la *différence* prime. En se transformant en affiche touristique, le timbre-poste colonial n'a donc eu besoin de changer ni de forme, ni de fond, seulement d'en reconfigurer les éléments sémiotiques (ill. 59 et 60): aujourd'hui, l'image ethnographique, comme toute autre image touristique, invite non pas à affronter l'Autre, mais tout simplement à en consommer les signes qui expriment la différence¹³.

NOTES

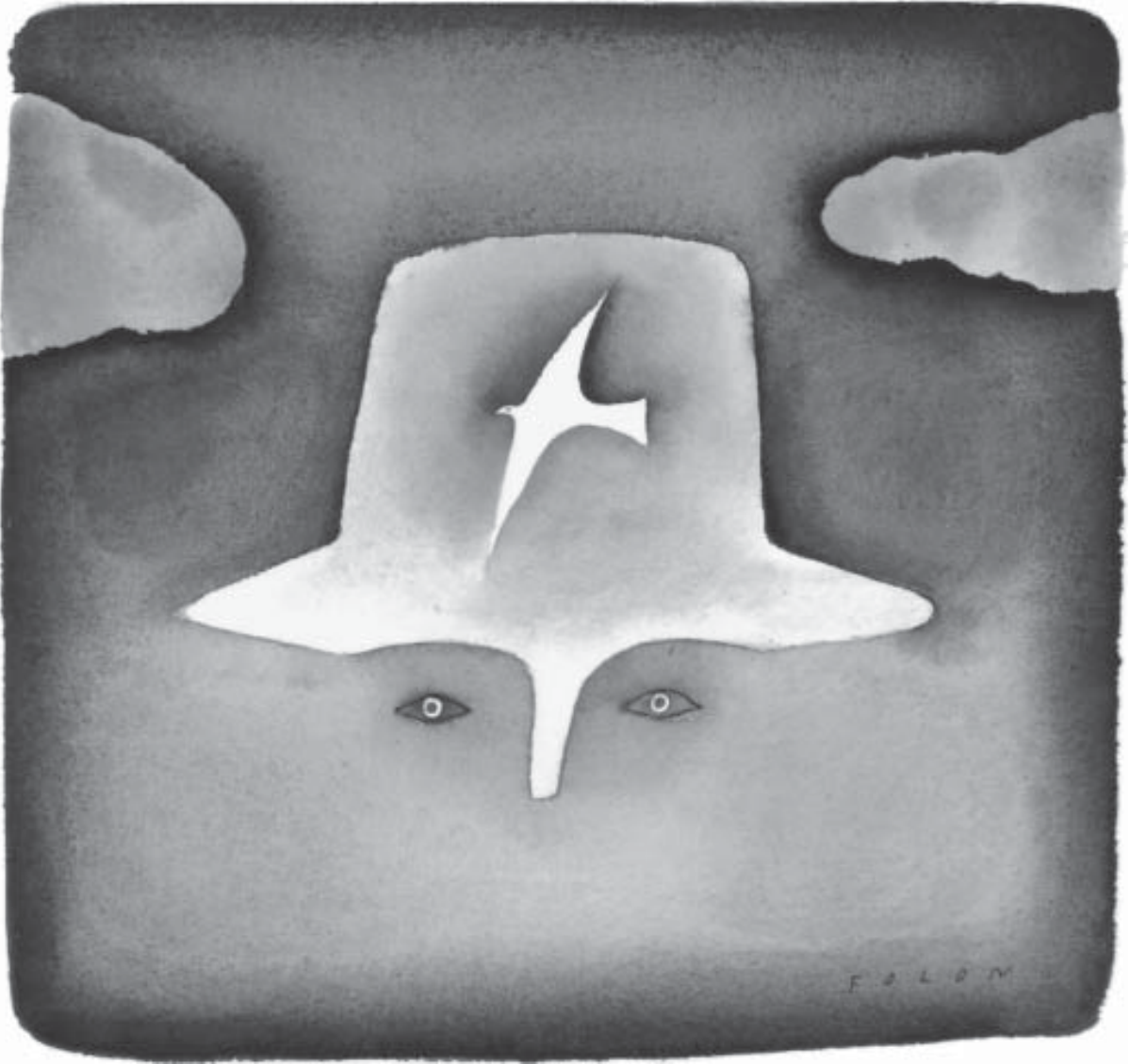
1. Expositions organisées par N. Bancel, P. Blanchard et S. Lemaire. À consulter aussi, N. Bancel et P. Blanchard, *De l'indigène à l'immigré*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes », 1998.
2. N. Bancel, P. Blanchard et L. Gervereau, *Images et Colonies: iconographie et propagande coloniale sur l'Afrique française de 1880 à 1962*, Paris, BDIC/ACHAC, 1993.
3. Voir par exemple le premier chapitre du livre d'E. Ezra, *The Colonial Unconscious. Race and Culture in Interwar France*, Ithica & Londres, Cornell University Press, 2000, p. 21-46.
4. En fait, *Images et Colonies* comprend une courte étude d'O. Peyron des timbres-poste coloniaux, *op. cit.*, p. 174-175.
5. À la suite de Lévi-Strauss et de l'anthropologie structurelle, la critique philosophique – surtout celle de la déconstruction – s'est vouée à une interrogation et à une problématisation des bases théoriques de l'ethnographie. Celle-ci est-elle une science humaine dont la pratique n'exclut pas la possibilité d'une certaine objectivité, ou un domaine complexe où le jeu de la différence et l'impossibilité d'exclure ou de rectifier le biais du point de vue de l'observateur éliminent toute rigueur scientifique? Voir J. Derrida, « La Structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines », *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, p. 409-428.
6. Un commentateur récent demande si la vocation de l'ethnologie n'est pas d'« étendre encore plus loin le domaine des sciences humaines à l'image des sciences exactes, en leur conservant la même fonction: appliquer un discours théorique et rationnel à une pratique technique et manipulative ». Voir F. Afférgan, *Exotisme et Altérité. Essai sur les fondements d'une critique de l'anthropologie*, Paris, P.U.F., 1987, p. 22.
7. Pour la politique du timbre-poste, voir D. Altman, *Paper Ambassadors. The Politics of the Stamp*, Australie, Angus & Robertson, 1991. Pour l'histoire du colonialisme français, voir R. Giradet, *L'Ideé coloniale en France*, Paris, La Table Ronde, 1972.
8. Pour la sémiotique du timbre-poste, voir D. Scott, *European Stamp Design. A Semiotic Approach*, Londres, Academy Ed., 1995, et « La Sémiotique du timbre-poste », *Communication et langages*, n° 120, 1999, p. 81-93.
9. « [Le Blanc] établit entre le monde et lui un rapport appropriatif » dit à bon droit F. Fanon dans son analyse de l'imposition de stéréotypes coloniaux sur la culture noire dans son livre magistral, *Peau noire, masques blancs* (Paris, Seuil, 1952).
10. Pour une analyse approfondie du discours colonial, voir H. K. Bhabha, *The Location of Culture*, Londres, Routledge, 1994, et notamment son chapitre « The Other Question », où il écrit « the productive ambivalences of the object of colonial discourse – the "otherness" which is at once an object of desire and derision, an articulation of differences contained within the fantasy of origin and identity » (p. 67).
11. On pense au *Voyage au Congo (1927-28)* d'A. Gide avec sa recherche en Afrique d'une beauté noire, et sans doute homoérotique, et sa découverte des horreurs de l'exploitation coloniale.
12. On retrouve cette tension entre restitution ethnographique de la vie indigène et modernité dans le livre *Afrique fantôme (1932)* de M. Leiris, dans lequel la recherche d'informateurs ethnographiques fiables est souvent entravée par des habitudes de la vie coloniale moderne: par exemple, un petit informateur indigène ne vient pas le dimanche parce que, ce jour-là, il va à la messe.
13. Voir M. Augé, *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1994.

ILLUSTRATIONS

1. France, expositon coloniale, 1930-31; *design/gravure*: Rigal/Mignon.
2. Nigeria Independence 1961; *design*: S. Bodo.
3. Fiji 1953; *design/gravure*: De la Rue.
4. Swaziland 1938 (1933); *design*: C. C. Tugman.
5. Swaziland 1956 (1961); *gravure*: B. Wilkinson.
6. Swaziland 1962; *design*: M^{me} C. Hughes.
7. North Borneo 1945 (1939); *design*: J.A.C. Harrison; *gravure*: Waterlow.
8. North Borneo 1945 (1939); *design*: J.A.C. Harrison; *gravure*: Waterlow.
9. Cameroun 1946; Femmes Tikar; *design/gravure*: Barlangue.
10. Cameroun 1946; Tête indigène; *design/gravure*: Sétemps.
11. Mauritanie 1938; Indigènes; *design/gravure*: Georges-Léo Degorce.
12. Sénégal 1938; Fille sénégalaise; *design/gravure*: Institut de gravure.
13. Afrique-Équatoriale française 1946; Fille Bakongo; *design/gravure*: Pierre Gandon.
14. Togo 1940; Jeune Fille; *design/gravure*: P. Gandon.
15. Afrique-Occidentale française 1947; Fille de Guinée; *design/gravure*: P. Gandon.
16. Côte-d'Ivoire 1936; Femme Baoute; *design/gravure*: A. Delzers.
17. Afrique-Occidentale française 1947; Femme mauritanienne; *design/gravure*: R. Serres.
18. Afrique-Équatoriale française/Gabon 1910; Femme Bantou; *design/gravure*: L. Colmet-Darge.
19. Cameroun 1939; Femme Lamido; *design/gravure*: G.-L. Degorce.
20. Afrique-Occidentale française 1947; Fille de la Côte-d'Ivoire; *design/gravure*: P. Gandon.
21. Madagascar 1930; Chef Sakalava; *design/gravure*: Cayon/Mourrier.
22. Madagascar 1930; Femme Betsileo; *design/gravure*: Cayon/Mignon.
23. Afrique-Équatoriale française/Gabon 1910; *design/gravure*: L. Colmet-Darge.
24. Madagascar 1930; Fille Nova; *design/gravure*: Cayon-Mourrier.
25. Côte-d'Ivoire 1936; Rapides de la Conoe; *design/gravure*: Jules Piel.
26. Cameroun 1946; Porteurs de bananes; *design/gravure*: Albert Decaris.
27. Mauritanie 1938; Chameau et chamelier; *design/gravure*: H. Cheffer.
28. Cameroun 1946; Archer; *design/gravure*: A. Decaris.
29. Dahomey 1941; Batelier; *design/gravure*: A. Decaris.
30. Togo 1947; Extraction de l'huile de palmier; *design/gravure*: Hertenberger.
31. Togo 1940; Broyage de farine; *design/gravure*: G.-L. Degorce.
32. Afrique-Équatoriale française 1946; Batelier africain; *design/gravure*: P. Gandon.
33. Afrique-Équatoriale française 1946; Forêt tropicale; *design/gravure*: P. Gandon.
34. Afrique-Occidentale française 1947; Danse guerrière; *design/gravure*: E. Mazelin.
35. République de Haute-Volta 1960; Masque Phacochère; *design/gravure*: Cottet.
36. Madagascar 1942; Tipoyeurs; *design/gravure*: Gandon/Degorce.
37. Afrique-Équatoriale française 1950; Œuvres sociales F.O.M.; *design/gravure*: R. Serres.
38. Cameroun 1931; Exposition coloniale internationale de Paris 1931; *design/gravure*: Institut de gravure/J. de la Nezière.
39. Cameroun 1946; Poste aérienne; *design/gravure*: Institut de gravure/G. Bétemps.
40. Cameroun 1949; 75^e Anniversaire de l'Union Postale Universelle; *design/gravure*: R. Serres.
41. Togo 1947; Poste aérienne; *design/gravure*: Institut de gravure/P. Camors.
42. République de Côte-d'Ivoire 1961; Journée du timbre; *design/gravure*: J. Combet.
43. Afrique-Équatoriale française 1954; Poste aérienne; *design/gravure*: A. Decaris.
44. Dahomey 1942; « Vocation »; *design/gravure*: J. Douy/J. Piel.
45. Madagascar 1945; Félix Eboué; *design/gravure*: Munier.
46. République du Sénégal 1961; Fête de l'Indépendance 1961; *design/gravure*: P. Gandon.
47. Sénégal 1942; Timbre définitif; *design/gravure*: Gandon/Degorce.
48. Cameroun 1942; Timbre définitif; *design/gravure*: Gandon/Degorce.
49. Mauritanie 1942; Timbre définitif; *design/gravure*: Gandon/Degorce.
50. Côte-d'Ivoire 1942; Timbre définitif; *design/gravure*: Gandon/Degorce.
51. Togo 1942; Timbre définitif; *design/gravure*: Gandon/Degorce.
52. Dahomey 1942; Timbre définitif; *design/gravure*: Gandon/Degorce.
53. Madagascar 1942; Timbre définitif; *design*: Edmond Dulac.
54. Afrique-Équatoriale française 1942; Timbre définitif; *design*: E. Dulac.
55. Afrique-Occidentale française 1945; Timbre définitif; *design*: E. Dulac.
56. Cameroun 1942; Timbre définitif; *design*: E. Dulac.
57. Madagascar 1943; Timbre définitif; *design*: E. Dulac.
58. Djibouti 1943; Timbre définitif; *design*: E. Dulac.
59. Zambia 1964; Independence (Baroise Dancer); *design*: M^{me} G. Ellison.
60. Nigeria 1962; 8th Commonwealth Parliamentary Conference, Lagos; *design*: Michael Goaman.



Libre, 1992. © Jean-Michel Folon. Sabam 2001.



L'oiseau dans la tête, 1998. © Jean-Michel Folon.

Jean-Michel
FOLON

SÉMIOTICIEN SANS LE SAVOIR

Le travail de l'artiste belge Jean-Michel Folon représente non seulement une œuvre esthétique d'une importance évidente, mais aussi une réflexion profonde sur les signes. Comme la plupart des artistes, Folon ne parle pas des signes en tant que tels. Plutôt montre-t-il sa compréhension de leur double portée sémiotique en les utilisant d'une manière picturale ou graphique qui suggère à la fois leur fonction sémiologique et leur message herméneutique.

Comment arrive-t-il à réaliser ce tour de force? D'abord en gardant toujours une certaine *naïveté* de vision propice à l'appréhension des signes dans leur double fonction. Ainsi, la main, l'oiseau, la tête humaine sont des signes qui, remontant à l'origine des temps, constituent un rappel quasi atavique, exprimant à la fois la présence du signe et la possibilité d'une signification. Ensuite en choisissant des signes d'une clarté et d'une simplicité qui les rendent lisibles à travers des différences d'âge et de culture. Signes d'ailleurs qui sont susceptibles de s'organiser en une chaîne de symboles qui constitue une espèce de syntaxe visuelle. Celle-ci permet à l'observateur/lecteur, enfant ou adulte, européen ou étranger, de les *lire* d'une manière à la fois sûre et compréhensive.

Le choix surtout d'images indicielles, c'est-à-dire celles qui *montrent* tout en exprimant un sens, joue évidemment un rôle important ici. Car la main, l'oiseau, la tête humaine – qui est presque toujours *ouverte*, à la fois à l'observation et à l'interprétation – sont des signes qui, en dirigeant l'attention du récepteur, l'invitent en même temps à réfléchir, parfois même inconsciemment, au processus de la signification.

Finalement, Folon n'oublie jamais l'élément ludique de la représentation picturale ou sculpturale. Pour lui, le jeu fait partie intrinsèque de la peinture ou de la sculpture, stimulant l'œil à suivre les pistes ouvertes, amusant l'esprit, invitant l'observateur à entrer dans le jeu de la représentation visuelle et d'en tirer un réel plaisir.

Le fait que Folon soit aussi grand artiste du timbre-poste ne devrait nullement nous surprendre. Qu'est-ce qu'un artiste philatélique? Un graphiste qui comprend que les signes ont toujours deux côtés: s'annoncer et plaire en tant que symboles; proposer d'une manière à la fois nette et riche des significations importantes.

En créant à partir des années 1980 des timbres-poste, Folon n'avait qu'à poursuivre sa profonde intuition d'artiste. Non pas que le timbre-poste soit un tableau en miniature, au contraire. Le timbre, comme symbole officiel, doit d'abord s'annoncer comme pur signe. Ce n'est que dans un second temps qu'il se présente en tant que message culturel ou pictural. Or pour Folon, même en tant que peintre et sculpteur, cette deuxième fonction ne prime jamais sur la première. Pour lui, l'art, qui remonte à l'origine primitive de la culture humaine, a toujours eu un objectif symbolique primaire: un signe d'abord, une image ensuite.

C'est pour cela que Folon choisit toujours des images dont le statut symbolique est aussi évident et puissant que son statut iconique ou imitatif. Et ce sont précisément de telles images qui remplissent le mieux la double fonction sémiotique du timbre-poste. C'est pour cela que le répertoire d'images préférées de Folon – la main, l'oiseau, la tête humaine (ouverte à l'attente des messages comme une boîte aux lettres) – se prête si bien à la formulation de messages postaux : la main du facteur, l'oiseau messenger, l'être humain qui attend le message.

En créant une image pour fêter le bicentenaire de la Révolution française en 1989, Folon reprend le motif de l'oiseau, dont la silhouette blanche, sur un fond de ciel bleu et rouge, devient à la fois symbole de la République française et signe de la liberté démocratique.

Pour marquer en 1991 le thème Europa de l'espace, Folon crée pour la *Royal Mail* deux paires de timbres où le motif de la tête humaine s'ouvre à la fois aux espaces sans limite du cosmos et à l'espace intérieur du cerveau.

Finalement, pour marquer, en 1995, les 50 ans de l'ONU et les 125 ans de la Croix rouge, Folon réalise pour la *Royal Mail* trois timbres dont chacun emploie une variation du motif de la main pour exprimer des volontés – aider, envoyer, échanger –, proches à la fois des préoccupations de l'artiste et des agences internationales auxquelles en l'occurrence il rend hommage ici.



© Jean-Michel Folon

David Scott

Jean-Michel Folon, né en 1934 à Uccle, près de Bruxelles, abandonne les études d'architecture pour se consacrer au dessin. Ses dessins commencent à s'imposer d'abord à New York où les magazines *Horizon*, *Esquire* et *The New Yorker* les publient et où il expose pour la première fois en 1969. En 1970, il visite le Japon et participe la même année à la Biennale de Venise. C'est dans les années 1970 qu'il établit sa réputation internationale avec des expositions en Europe et aux États-Unis. C'est pendant cette période aussi que son talent est pleinement reconnu en tant qu'illustrateur de livres, de graveur, de peintre de décorations murales (Londres, Bruxelles) et de décors de théâtre (Genève). Au cours des années 1980, sa réputation de peintre et de graphiste (ses timbres-poste datent de cette époque) est pleinement reconnue et marquée par de grandes expositions rétrospectives. À partir de 1993, il se consacre de plus en plus à la sculpture, tout en continuant à poursuivre des projets à travers toute la gamme de son talent exceptionnel. En 1998, il crée près de Bruxelles la Fondation Folon qui, en réunissant l'essentiel de son travail, présente l'œuvre d'un des plus importants artistes belges de la deuxième moitié du XX^e siècle.



Libre. © Jean-Michel Folon.



Déclaration universelle des droits de l'homme, 1988. © Jean-Michel Folon.

L'ICONOGRAPHIE DU TIMBRE-POSTE TUNISIEN

PENDANT ET APRÈS LA PÉRIODE « COLONIALE » : PRISE DE CONSCIENCE D'UNE IDENTITÉ NATIONALE

JANICE DELEDALLE-RHODES

PRÉAMBULE

On a peut-être tort, du moins dans un contexte peircien, de parler des « icônes » d'un timbre. « Icône » est un terme classificatoire et n'indique que l'un des aspects du signe. Malgré sa forme substantive, elle n'a pas d'existence propre, sauf dans sa matérialisation sur le papier, par exemple. La classification de Peirce fait apparaître que l'icône en tant que telle ne dit rien sauf qu'elle ressemble à quelque chose¹. Or le timbre est un *representamen*, et en tant que tel appartient à un processus, la sémiose. Le *representamen* ne véhicule pas de signification tant qu'il n'est pas accompagné d'interprétants qui permettent à l'interprète d'accéder à l'objet du signe, la signification. Ce *representamen*, en tant qu'objet d'analyse, comporte trois aspects : l'iconicité, l'indiciarité et la symbolicité : mais ni l'icône seule, ni l'indice seul, ni le symbole seul ne pourraient, sans les interprétants, remplir le rôle que le timbre doit assurer, car le timbre est un *argument* qui a besoin que tous ses aspects soient perçus pour fonctionner. Pour prendre un exemple simple, une icône représentant le président Bourguiba ne dirait rien à quelqu'un qui ne connaît pas ce visage. Si cette icône est accompagnée de l'indice « Tunisie », l'interprète, par abduction, en conclura que ce portrait représente un personnage important de ce pays ; encore faut-il que cet interprète ne soit pas illettré, et sache lire l'arabe, si la légende est monolingue, autrement dit qu'il puisse saisir les indices, et aussi comprendre que le croissant et l'étoile qui accompagnent l'icône et l'indice ne sont pas de simples icônes ou ressemblances à de quelconques lunes ou étoiles, mais des symboles souvent utilisés en pays islamique et plus particulièrement en Tunisie, où ils figurent sur le drapeau national. Autrement dit, il faut qu'il soit en possession d'un certain nombre d'interprétants².

C'est donc l'ensemble du *representamen* dans sa sémiose que nous analysons ici, et non seulement les icônes, qui, isolées, comme nous le verrons, n'auraient qu'une signification très réduite, voire nulle, sans les indices et les symboles. Mais, comme le timbre est un objet visuel, il est inévitable que nous fassions souvent allusion à son iconicité, c'est-à-dire le degré où dominent les représentations de « quelque chose ». Or les timbres de Tunisie sont particulièrement chargés d'iconicité, pour des raisons qui apparaîtront plus loin, mais en raison de la

diversité culturelle et de l'histoire fort longue et compliquée de ce pays, nous sommes obligée de parler longuement des interprétants indispensables pour en mesurer la portée.

Ajoutons ici quelques remarques sur la présence ou l'absence d'iconicité dans l'art de l'islam : il peut sembler en effet que, s'agissant d'une culture qui se méfie de la représentation d'êtres animés quand elle ne la condamne pas expressément, il soit curieux d'évoquer cette question. Mais notons tout de suite que le consensus sur ce point est loin d'être absolu : si certaines tendances ou certains pays refusent totalement la représentation, un décor se réduisant à de pures formes géométriques, la représentation n'est pas interdite par le Coran et s'est développée, au contraire, dans l'art de certains pays musulmans du Moyen-Orient, la Tunisie, soumise à la fois à cette tendance et à l'influence de l'Europe, notamment de l'Italie, ne constituant pas une véritable exception dans ce domaine³. La Tunisie, avec sa longue tradition figurative, renouvelée notamment par l'École de Tunis, ajoutée à une indépendance nationale enfin acquise, ne pouvait ne pas relever le défi que constitue le timbre-poste, porteur de messages ; nous verrons qu'à la période qui nous intéresse particulièrement, ce sont de plus en plus souvent des peintres et des dessinateurs tunisiens qui s'emploient à développer l'art du timbre.

C'est à dessein que j'ai entouré de guillemets l'épithète « coloniale » dans le titre de cet article ; en effet, la Tunisie n'a jamais été une colonie au sens propre du terme. Berbère d'origine, mais envahie et dominée successivement par les Phéniciens, les Romains, les Byzantins, les Arabes, les Turcs et, finalement, les Français, elle a toujours été une terre d'accueil, où, au début de la période qui nous intéresse, les descendants des populations de cultures très diverses se mélangeaient encore de Grecs, de Maltais, d'Italiens, de Tripolitains et d'Espagnols, sans parler de la présence constante des Israélites, venus s'y réfugier après la Première Destruction du Temple. Cosmopolite. La Tunisie ne peut rentrer dans la catégorie des « Colonies », plutôt a-t-elle été la colonie

de tout le monde, héritant par là d'une multiplicité extraordinaire de cultures. Par conséquent, il a été longtemps impossible de définir avec précision le sens des mots « Tunisien » et « Tunisie »⁴.

Cependant le pays a subi l'influence de la France en Afrique du Nord à l'époque de la colonisation, et la tendance générale a été de le considérer comme une variété de colonie (bien que son administration fût restée bien différente de celle des véritables colonies). On la désignait tour à tour par les termes « Régence de Tunis », « Protectorat » ou « Royaume de Tunis », selon les époques, ce que l'on peut constater en lisant la légende arabe des timbres. Cet indice est très significatif pour l'interprétation des icônes, traduisant un certain flottement dans l'esprit des gouverneurs, ainsi, à vrai dire, que dans celui des gouvernés, concernant le statut du pays.

La conquête arabe a marqué une étape décisive dans l'évolution de la Tunisie. On peut dire qu'elle a été une véritable charnière. D'abord, la langue arabe paraît avoir été acceptée facilement par une population d'origine sémitique, les Berbères, qui avait parlé le punique jusqu'à une époque tardive. Ensuite l'islam, religion forte, paraît s'être imposée sans difficulté dans un pays où le christianisme s'effritait, mélangé de vagues relents de paganisme. Mais si la Tunisie est depuis longtemps un « pays arabe », ceci ne lui fait pas oublier ses origines si diverses, qui ont toujours été présentes à son esprit, et qu'elle s'efforce de retrouver par divers moyens, notamment dans ces représentations largement répandues que sont les timbres-poste, destinés à informer non seulement l'étranger mais le Tunisien lui-même sur la totalité de ce que l'on peut maintenant appeler « l'identité tunisienne ».

On ne manquera pas de constater un rapprochement dans cet article avec certains aspects du timbre « colonial » que fait valoir David Scott, mais ce rapprochement se situe à un niveau qui est celui de tous les pays en voie de développement, y compris les pays européens colonisateurs eux-mêmes. Ce sont des phénomènes *mondiaux* qui ne concernent pas la spécificité du pays en question. Or, c'est justement

cette émergence d'une identité spécifique que nous voulons retracer ici. À titre d'exemple: une image, qui pourrait être assimilée à tort à la catégorie de ces images de la «modernisation», montre une vaste plaine verdoyante irriguée par des canalisations en béton, tandis qu'au fond se profile l'Aqueduc romain de Zaghouan qui, dans l'Antiquité, irriguait cette même plaine (*ill. 1a, 1b*). Le message est subtil. Il dit en clair: la Tunisie est un pays de culture ancienne, elle est fertile et productive, les Romains déjà l'ont fait fructifier, si bien qu'elle est devenue «le grenier de Rome», nous ne faisons que continuer une longue tradition, quels que soient les moyens utilisés. L'accent est mis sur la continuité de l'histoire et non sur l'aspect innovateur des moyens.

ANALYSE CHRONOLOGIQUE DES TIMBRES

La toute première série des timbres tunisiens, qui date de 1888, soit sept ans après l'occupation française en 1881, est fort simple: il s'agit des armoiries de la Régence, encadrées par un arc outrepassé à décor géométrique, donc typiquement «arabe», mais la légende seule, «Postes» et «Régence de Tunis», indique suffisamment que la langue officielle est le français, avec tout ce que cela implique.

Cependant, à partir de 1906, commence une série représentant des monuments facilement reconnaissables, d'abord la Grande Mosquée de Kairouan, ensuite l'Aqueduc de Zaghouan, entouré de colonnes romaines. À la même époque paraît aussi une galère carthaginoise abordant une côte rocheuse, entourée également de colonnes romaines, auxquelles on a ajouté des niches abritant des statues apparemment puniques, ce qui est confirmé par la présence de deux symboles puniques en haut, à gauche le cheval, à droite la lune et le soleil (*ill. 2*). Une autre série représente des travaux rustiques «pittoresques», sans doute appréciés par les nombreux Européens qui commencent à parcourir les campagnes. Cependant, en dehors de cette iconographie qui souligne non seulement l'héritage culturel, mais les travaux des archéologues français qui commencent à le découvrir, il y a une modification

remarquable: la première mention de la «Tunisie» dans la légende «Tunisie Postes», l'adjonction des symboles du croissant et de l'étoile en même temps que «RF», et surtout la mention «al-busta al-tunisiyya» («poste tunisienne», bien que «busta» soit de l'arabe dialectal qui en principe ne s'écrit pas). Dans ce cas précis, le signe indiciaire prend une importance cruciale.

De toute évidence, une certaine identité culturelle et nationale de ce pays commence à être reconnue par la France, qui conçoit et fabrique ces images. Les mêmes timbres continueront à être utilisés jusqu'en 1926, avec des surimpressions selon l'époque («Croix de Guerre», etc.), en même temps qu'une nouvelle série fait son apparition: une autre scène «typique», une Bédouine tenant une cruche devant un marabout (*ill. 3*) et une mosquée se dressant toute blanche dans un paysage montagneux: c'est la mosquée de Chenini, près de Tatahouine, base militaire française, bien connue de toute l'armée française. À cette période donc, l'iconicité du timbre se borne à l'usage du stéréotype, ou du moins à des éléments facilement reconnus pour les Français.

À partir de 1928, la Tunisie est plus directement associée aux affaires françaises, avec le timbre «De Gabès au Tchad» (*ill. 4*) célébrant l'expédition française: chameaux montés par des Arabes et véhicules à chenilles traversent ensemble un espace aride en direction du lac. La position stratégique de la Tunisie, la nécessité de traverser le désert et l'importance de recruter des militaires rompus à ce genre d'exercice ont valu à ce pays un signe de reconnaissance philatélique.

Cependant, à part quelques ajouts, il n'y a pas de modification significative de la série des «monuments» avant 1938, date à laquelle elle porte la surimpression «1888-1938», rappelant que c'est la France qui a créé l'Office Postal Tunisien (*ill. 5*). En 1941, les mêmes timbres montrent «Secours national» en surimpression. En 1941, la mention «RF» disparaît, pour ne revenir qu'en 1944. C'est une période d'incertitude, traduite par l'ambiguïté des signes indiciaires, gravés ou surchargés: «Un seul but, la Victoire», proclame un

timbre, orné d'une femme brandissant le bras (d'après F. Rude) (ill. 6). «Secours National» réapparaît, mais cette fois-ci, il s'agit d'un timbre spécial, gravé et représentant un enfant tunisien à côté d'un enfant français (ill. 7); on ne sait pas exactement de quelle «nation» il s'agit, comme on ne sait pas quel est l'enjeu de la «victoire» pour les Tunisiens. La «Libération de la Tunisie» est le thème d'un autre timbre qui représente trois soldats différenciés seulement par de légères modifications de leurs casques, (ill. 8) («Anglais, Français, Américain», nous dit le catalogue). Le rôle de la Tunisie dans cette lutte «nationale» est reconnu, mais on n'ose pas encore trop le mettre en valeur. Ce qui commencera à se faire dans la série suivante, qui comporte quatre timbres de grandes dimensions, représentant «Les remparts de Sfax», «La Mosquée Sidi Mahrez», «Sidi-bou-Saïd» et «Fort-Saint», que l'on devine à peine, le plus grand espace étant occupé par une troupe de chameliers tunisiens.

Un détail significatif: la mosquée est dessinée par le peintre Roubztoff (ill. 9) qui, bien que d'origine russe, appartient à l'École de Tunis. Mais, paresse, absence d'imagination, pléthore de stocks, ou incertitude, certains timbres des «Monuments» continueront à être utilisés jusqu'en 1949.

Entre-temps, il y a des émissions «pour les victimes de la guerre», «contre la tuberculose», «pour nos combattants en Indochine» ou simplement «pour nos combattants», «entraide française» et autres «Croix Rouge» ou «solidarité», et une autre série célébrant des figures historiques de l'évolution des services postaux, Louis XI, Fouquet, etc., timbres français souvent sans inscription en arabe, la plupart surchargés «Tunisie», sauf le dernier, Arago. En d'autres termes, ces signes indiciaires n'indiquent apparemment pas grand-chose en dehors du message «littéral», et c'est peut-être là le signe le plus important: le statut du pays est de plus en plus incertain: extension de l'Europe? victime de la même guerre? problèmes communs (enfance, tuberculose, etc.)? La seule chose qui est certaine, c'est que la Tunisie fait toujours partie de la «RF», et que la tendance est plutôt à l'amalgame.

Innovation significative toutefois en 1947, «Œuvres de l'Enfance», deux mains nourrissant un oisillon (ill. 10). Cette fois-ci, le signe indiciaire nous réserve une surprise: «al-barid al-tounsi», lit-on. À «busta», terme familier et dialectal pour «Poste», est substitué un terme de l'arabe littéral (c'est-à-dire «classique» ou «régulier»). Ce passage du dialectal au littéral est un indice à la fois de la manière dont la France se représente la Tunisie et de la manière dont la Tunisie se représente à elle-même: de région «mineure», ne parlant qu'un dialecte, elle commence à devenir un pays à part entière, utilisant une langue internationalement connue, la seule employée dans les documents officiels, la seule permettant aux pays arabes de communiquer entre eux d'une manière «autorisée», l'arabe dialectal différant grandement d'une région à l'autre.

Il ne faudrait pas en conclure que le dialectal disparaît; dans la pratique, il est toujours aussi vivant. Parallèlement, on constate que malgré une langue et une religion communes, la Tunisie ne risque pas de perdre son identité propre en s'amalgamant au monde arabe, mais qu'au contraire elle s'emploiera à faire ressortir tout ce qui l'en distingue. En effet, à partir de la fin des années 1940, le timbre tunisien ne cessera de se «tunisifier».

Une nouvelle série de «monuments» plus impressionnante par la grandeur, et le soin avec lequel elle a été gravée, fait son apparition: Arc de Triomphe de Sbeitla, décor de la Grande Mosquée de Kairouan, mosaïque d'Utique (ill. 11), suivis d'une «intaille du Musée de Carthage», et un «Hermès berbère». Mais si c'est toujours le passé qui est évoqué, on commence à regarder vers l'avenir: la première image de la Tunisie «moderne», celle du barrage de l'Oued Mellègue, qui est accompagnée de la légende «La Tunisie s'équipe». À quelques exceptions près, les timbres cessent d'être surimprimés «Tunisie», qui fait désormais partie de la gravure. L'accent est souvent mis sur «l'entraide» – franco-tunisienne, s'entend – (garçon tunisien et fille française se donnant la main), et les éléments iconiques du timbre prennent un caractère plus nettement national: un timbre spécial pour «l'aide

aux anciens combattants» ne laisse plus de doute quant à l'identité des dits combattants, comme c'était le cas des timbres précédents de ce genre. Même dans l'émission de 1949, «Union Postale Universelle», la scène est dominée par des éléments bien caractéristiques – enfant en costume local donnant une lettre à un cavalier arabe sur fond de minarets et de coupoles (*ill. 12*). Ce timbre est plus significatif qu'il n'y paraît; d'une part «RF» a disparu, bien que «Tunisie» soit maintenu, et si la traduction en arabe des légendes a également disparu, le tout est survolé par un avion en dessous duquel on peut lire, en petits caractères, «*ltounes*»: «vers la Tunisie» en arabe dialectal. On a voulu de toute évidence donner un caractère «universel» à ce timbre en supprimant les mentions habituelles en arabe, tout en faisant ressortir par ce petit clin d'œil (car cette légende est incompréhensible pour les non-arabophones et se destine à être lue par les seuls Tunisiens) la place particulière et spécifique occupée par ce pays dans la communauté internationale.

En même temps, le thème de la co-opération franco-tunisienne devient de plus en plus évident. Le jubilé de la Société des Sciences Médicales est célébré par le portrait de Charles Nicolle, médecin français bien connu qui a surtout travaillé en Tunisie et dont le grand hôpital porte toujours le nom. De même, une vue du Cimetière National de Gammarth, montrant des croix et portant la légende «ils ont laissé des fils», rappelle que Tunisiens et Français ont combattu côte à côte, comme une série des «paysages» habituels comportera une nouvelle vue, celle de Takrouna (*ill. 13*), petit village berbère dominant la plaine côtière, point stratégique défendu héroïquement par les Néo-Zélandais, les Français et les Tunisiens, et une nouvelle version de la vue de Chenini, mentionnée ci-dessus (*ill. 14*), mais qui, dans ce contexte, revêt une autre signification: en effet, le thème de la «berbérisme» deviendra aussi important que ceux de la «punicité» ou de la «romanité» dans le symbolisme des timbres.

En 1953, la Foire Internationale de Tunis fait ressortir une autre nouvelle tendance du pays: la

volonté de s'affirmer, en collaborant, non plus uniquement avec la France mais avec d'autres pays européens. Il en sera de même avec l'émission du «Cinquantième du Rotary» (1955). Bien que quelques timbres français continuent de paraître en 1954-1955, leur caractère tunisien est plus nettement marqué: le portrait de Sidi Lamine Pacha (Bey de Tunis) en grande tenue figure pour la première fois sur un timbre, accompagné d'un indice important, indéchiffrable pour les non-arabophones: «Mohamed Lamine Premier», alors que le français se lit simplement «Sidi Lamine Pacha Bey» (*ill. 15*). Au début de 1955, le cinquantième d'une compagnie théâtrale tunisienne, «L'Essor», est marqué par un rideau de scène qui se lève révélant un oiseau qui prend son envol, sur un fond de soleil levant (*ill. 16*). C'est effectivement une période d'ouverture et d'essor, la Tunisie regardant un nouvel avenir avec espoir, et c'est sans doute l'émission même de ce timbre qui constitue le symbole. Car ce seront les derniers timbres portant la mention «RF». C'est une année charnière. Un autre portrait de Sidi Lamine et des scènes de «métiers» (toujours de Gandon, mais «d'après Gorgi») (*ill. 17*) marquent le début d'une période très courte, le «Royaume Indépendant», pendant laquelle nous retrouvons aussi la même série de paysages et de monuments qu'en 1954, mais sans la mention «RF».

L'année suivante, la situation politique se détériore, le *leader* syndicaliste Farhat Hached est assassiné (portrait de Gandon, sans commentaire). Le seul autre timbre émis pendant cette période troublée est celui de la Journée du Timbre, un portrait de François de Tassis (1450-1517), Grand Maître des Postes, image historique qui n'engage personne.

L'accession du pays à l'autonomie interne est signalée par un nouveau portrait du Bey, différent du précédent, puisqu'il est ici représenté en simple costume-cravate, portant un *fez*, et paraissant nettement plus jeune (*ill. 18*). En même temps paraît un autre timbre, une jeune femme dévoilée, lâchant une colombe, ce qui paraît augurer une ère nouvelle pour la femme. La même année voit l'avènement de

l'Indépendance, dont on fêtera l'anniversaire en 1957, par la production de deux timbres où Habib Bourguiba paraît pour la première fois. Toutes ces images, ainsi que celles qui représentent « Les Produits de Tunisie » dues aux peintres célèbres de l'École de Tunis, Ben Abdallah et Yahia (la mention « d'après » a disparu, ces timbres sont eux-mêmes des « produits » authentiques du pays) (ill. 19), et celles qui symbolisent le Congrès de la Confédération Internationale des Syndicats Libres (mains jointes, colombes et qui nous rappellent pourtant l'assassinat de Farhat Hached l'année précédente) sont des symboles d'une révolution paisible. Ces symboles, pour banals qu'ils puissent paraître à un premier niveau (mains tenant une grappe de raisin ou une branche d'olivier, scènes de marché, moissonneurs), prennent une signification accrue dans le contexte du programme de celui qui sera bientôt le nouveau dirigeant : activité, productivité, amélioration sociale, et surtout émancipation de la femme.

La République est effectivement proclamée l'année suivante, la mention « Tunisie Postes » est définitivement remplacée par « République Tunisienne ». Comme on pourrait s'y attendre, quelques timbres à caractère plus « politique » paraissent : carte de Tunisie (ill. 20), drapeau, rappels de la carrière de Bourguiba, création de l'armée tunisienne, mais dans l'ensemble, c'est une image positive et constructive du pays qui nous est offerte. C'est une femme non voilée qui annonce le premier anniversaire de la République, et la même année le peintre El Mekki représente « L'Émancipation de la Femme » par une Bédouine écartant ses voiles (ill. 21). Le vœu de Bourguiba est enfin exaucé. Désormais, les femmes apparaîtront de plus en plus nombreuses sur les timbres. Il est à remarquer que la Tunisie est le seul pays musulman à accorder à la femme les mêmes droits qu'à l'homme.

Le retour au calme des années 1959-60 se traduit par un retour à des thèmes plus traditionnels, mais souvent traités, notamment par El Mekki, d'une manière plus symbolique et dans un style plus schématisé et géométrique. Des exemples typiques

sont fournis par la série « allégories de villes » : celle de la ville de Gafsa (ill. 22), bien connue pour sa fabrication de tapis *klim* traditionnels : une Bédouine au visage triangulaire, portant ses bijoux, comme le *klim* de style géométrique aussi, est représentée sur motifs de tapis de Gafsa, si bien qu'elle pourrait faire partie de ce tapis. Cette image valorise non seulement les arts traditionnels dont El Mekki s'est largement inspiré dans toute son œuvre, mais aussi le rôle joué par la femme dans une ville du Sud souvent oubliée par « Tunis ». Et le géométrisme fait partie, en quelque sorte, du symbole. En effet, étant donné la forme du métier à tisser, tous les dessins ne peuvent être que géométriques, et c'est par ces moyens subtils, qui pourraient passer inaperçus des étrangers, que El Mekki rend hommage à cette ville.

Le symbolisme d'un autre timbre de cette série signé par El Mekki, « Monastir » (ill. 23), est plus complexe et fait appel à une foule d'interprétants, bien que les signes iconiques soient fort simples : il s'agit d'une sirène émergeant de l'eau, bras levé, montrant une étoile de mer, près d'une plage où est plantée une ombrelle, sur fond de bâtiments de style traditionnel et remparts. Joli dessin à but touristique, pourrait-on penser, Monastir étant une station balnéaire bien fréquentée par les étrangers. Les choses ne sont pas si simples : Monastir est avant tout le lieu de naissance de Bourguiba, qui a apporté l'Indépendance ; fait illustré par l'étoile à cinq branches, signe purement iconique devenu symbolique, portée par une femme, les femmes ayant toujours soutenu Bourguiba en raison de son désir de les émanciper. L'ombrelle de la plage nous rappelle effectivement la montée du tourisme dans la région, mais les hôtels sont restés fidèles à l'architecture locale, comme celui que nous apercevons au bord de la plage. Enfin, les remparts sont ceux du Ribat, édifice religieux fortifié du VIII^e siècle, haut lieu de l'Islam. Mais il y a plus : l'image de la sirène n'est pas une invention de l'artiste ; elle figure dans l'art moyen-oriental⁵ et dans l'art populaire de la peinture sous verre tunisien⁶, ainsi que d'autres êtres fabuleux que nous retrouverons dans les timbres, comme cet oiseau

coiffé d'une étoile, et dont la queue arbore une « main de Fatma », porte-bonheur, emportant dans les airs une femme visiblement joyeuse, et qui plane au-dessus de « Tunis » (*ill. 24*), autre création d'El Mekki pour la série des allégories des villes.

Si cette dernière image évoque irrésistiblement, pour l'Européen, la légende de Lédä et le cygne, ce n'est là sans doute qu'une coïncidence. Pour le lecteur plus averti, elle constitue encore une preuve qu'à cette époque les Tunisiens se penchent de plus en plus sur leurs origines, leur culture et leur mode de vie propres, qu'ils les redécouvrent et les valorisent.

Dans le même esprit, sur les timbres consacrés aux activités et métiers de ces villes, nous voyons des personnages qui, campés bien de front, regardant le spectateur de face, lui montrent les produits de leurs activités : cueillette des olives (Yahia), présentation de grenades (Farhat) (*ill. 25*), laboureur poussant la charrue, mais se retournant dans un geste délibéré pour fixer la « caméra » (*ill. 26*) (allégorie de Béja, El Mekki), grande jarre décorée de manière traditionnelle, avec pour motif central un potier nous montrant le pot qu'il est en train de façonner (*ill. 27*) (allégorie de Nabeul, El Mekki); ou encore ces deux hommes, l'un debout au premier plan, sous un bananier, exhibant avec fierté un de ces régimes de petites bananes que l'on cultive dans cette oasis de Gabès, alors que son voisin, assis, tresse des fibres des palmiers qui figurent au second plan, palmiers qui non seulement produisent eux-mêmes des éléments nécessaires à la vie (bois, fibres, fruits), mais qui procurent l'ombre permettant les autres cultures (*ill. 28*). Bref, c'est une sorte de symbiose que l'artiste présente ici.

Tous ces gestes ostentatoires interpellent le spectateur et le somment de prendre conscience de l'importance vitale de ces scènes, qui ne sont plus de simples images pittoresques, typiques ou décoratives, mais qui représentent ce sur quoi la vie du pays est fondée.

L'allégorie de Bizerte (*ill. 29*) nous rappelle un autre art traditionnel, celui de la calligraphie: le poisson que le pêcheur s'apprête à enlever est en

réalité formé par le nom « Benzert » (Bizerte en arabe). Ce genre de pictographie, utilisé ici par El Mekki, figure partout dans l'art arabe, où le « bismillah » (« au nom de Dieu », formule employée lorsqu'on commence quelque chose) prend souvent la forme d'un oiseau.

Enfin, avec un aperçu de Sidi-bou-Saïd (*ill. 30*), une vue intérieure, bien différente des habituelles images touristiques extérieures, style « café des nattes », nous est donnée par le peintre Jellal Ben Abdallah, qui y réside: une « mida » (table basse) portant une tranche de pastèque (souvenir des étés passés dans ce village haut perché au bord des falaises) est posée sur un carrelage décoré, à côté d'instruments de tissage. Il s'agit d'une vue familiale et intime que l'étranger ne voit jamais. Si les femmes qui doivent habiter normalement cette pièce ne sont pas visibles, on devine leur présence; le seul « personnage » de cette vue insolite est, en vérité, la silhouette, vue par une fenêtre grande ouverte, du Bou-Kornine (le Père Deux-Cornes), qui, dominant le Golfe de Tunis, a servi de repère depuis des milliers d'années aux navigateurs. Les « cornes », symbole qui repousse le Mauvais Œil, protègent en quelque sorte la Tunisie depuis l'époque des Phéniciens qui y avaient installé un sanctuaire dédié à Baal Karnine. C'est une autre vision de la Tunisie, à la fois plus intime et plus profonde qui nous est révélée ici, et qui caractérise l'ensemble de la peinture de Ben Abdallah, dont on pourrait parfois être tenté de ne voir que le côté « décoratif »⁷.

Pendant toute cette période, les artistes qui créent les timbres cherchent à souligner la continuité du présent avec le passé. Qu'il s'agisse de l'allégorie de Sbeitla, due à El Mekki, représentant un berger portant sur ses épaules un agneau (scène que l'on voit dans les campagnes encore aujourd'hui) sur fond de temple romain et marabout, ou de la vue très prosaïque de l'aqueduc en béton destiné à remplir les mêmes fonctions que l'Aqueduc romain de Zaghuan, dont nous avons parlé plus haut, le passé fait toujours partie du présent.

En 1959, pour le troisième anniversaire de l'Indépendance, El Mekki revient encore à l'imagerie

populaire: une femme à cheval brandissant un bouquet, son voile flottant derrière elle comme des ailes, rappelle des scènes de la peinture sous verre (*ill. 31*); c'est une combinaison entre celles qui montrent Yamina chevauchant un destrier et celles qui représentent El-Buraq, cheval ailé à tête de femme, l'oiseau, omniprésent dans ces peintures, volant au-dessus de la tête de la femme⁸.

Cependant, la Tunisie rentre progressivement dans le monde international: le président est représenté par le stéréotype classique du «Chef de l'État» (*ill. 32*). Les images ont tendance à se banaliser: des mains jointes célèbrent «La Journée des Nations Unies». Le nombre de fêtes, de «Journées Internationales» et autres «Jeux Olympiques» se multipliant, il devient difficile de retrouver des éléments iconiques spécifiquement tunisiens, sauf évidemment dans la qualité esthétique des images qui continue à être, dans la plupart des cas, remarquable, ce qui n'est guère étonnant, puisque c'est le même groupe de peintres qui continuent à les produire. Il y a cependant des thèmes qui intéressent la Tunisie de plus près, par exemple celui de l'unité africaine: en 1961, «La Journée de l'Afrique» est saluée par une série de quatre timbres, dont deux, d'El Mekki, sont particulièrement chargés de sens.

Dans l'un (*ill. 33*), une carte schématique de l'Afrique est divisée en deux parties: le Nord, colorée en gris, et le Sud, en mauve. La partie nord porte l'inscription «youm el-Ifriquiyya» (Journée de l'Afrique), signe indiciaire qui rappelle, en premier lieu, que la partie nord (dont la Tunisie) est plus proprement l'«Afrique» des anciens et, en second lieu, qu'il s'agit de la seule partie du Continent qui possède une histoire et des traditions écrites; l'Afrique noire est représentée par un masque «incrutable», se tournant, les paupières à demi fermées, vers l'Océan Indien. Dans cette unité africaine, on a voulu, de toute évidence, faire ressortir la «différence» entre le Nord et le Sud. La zone du Golfe de Guinée, moins classable, puisque peuplée de Musulmans et d'animistes, bénéficie, si l'on peut dire, d'une certaine neutralité: les pays de cette région forment une cartouche sur laquelle on lit, en toutes petites lettres,

«Journée de l'Afrique – Africa Day, 15-4-1961», autre signe indiciaire qui rappelle la colonisation franco-anglaise sans trop insister. Cependant les deux cornes, qui représentent la côte est et la côte ouest, sont là à la fois pour rappeler des traditions communes, et peut-être aussi pour porter chance à cet organisme naissant.

L'autre image (*ill. 34*) est à la fois plus succincte et plus ambiguë: il s'agit encore de deux mains jointes, auxquelles le peintre a réussi à donner la forme du Continent, mais cette fois-ci l'une est blanche et l'autre noire, la blanche se trouvant au-dessus. S'agit-il là d'un simple hasard, d'une indication géographique, ou bien, encore une fois, de marquer la «différence»? Cette opposition blanc/noir est présente d'ailleurs dans d'autres timbres, comme celui de Z. Ben Youssef (*ill. 35*), où un homme blanc donne l'accolade à une femme noire, et dans celui de Ben Abdallah, où un être bicolore serre dans ses bras un modèle de l'Afrique (1962). Il ne nous appartient pas de juger si cette opposition voulue est l'indice d'un désir de se démarquer ou tout simplement de montrer la diversité des cultures «africaines».

En 1962 apparaissent de nouvelles versions des armoiries de la Tunisie, des costumes nationaux, une série somptueuse de Ben Abdallah. «La Modernisation du téléphone», thème d'une série de six timbres, ne paraît être une source d'inspiration pour aucun de leurs auteurs, pas plus que «La Journée des Nations Unies», qui fait appel à des artistes étrangers pour la première fois depuis l'Indépendance. Le buste coupé du président (*ill. 36*), de profil comme sur une monnaie antique, semblerait indiquer que Bourguiba est devenu, en quelque sorte, une institution. Mais la campagne mondiale contre la faim mobilisera de nouveau Ben Abdallah et El Mekki – de manière toutefois fort différente: si l'image du premier, somme toute banale, d'une colombe blanche portant un épi de blé à un globe terrestre relève du cliché (*ill. 37*), il n'en est pas de même de «la faim», telle qu'elle est représentée par le second (*ill. 38*): une silhouette squelettique surmontée d'une tête énorme, qui rappelle les images terribles, rapportées par les journalistes, des enfants des régions ravagées par la

famine, le bras en forme de bâton enfournant une cuillère dans une bouche gigantesque, image qui parle au cœur et au sens, donnant une impression immédiate de faim à celui qui la regarde. C'est un timbre qui choque, tandis que celui de Ben Abdallah ne nous engage guère. D'un strict point de vue peircien, nous avons affaire, dans un cas comme dans l'autre, à une même classe de signes : ils sont tous deux des *légisignes indiciaires dicents*. Ils dénoncent (légisignes dicents) la faim dans le monde (indiciaires), mais de deux manières hypoiconiques différentes. Chez El Mekki, l'image est prédominante : elle montre l'horreur de la faim comme on pourrait la ressentir soi-même ; elle est horreur vécue. Chez Ben Abdallah, c'est la métaphore à la limite du cliché qui a le pas. La faim ne prend plus aux tripes, elle est toujours là, mais elle est devenue un objet théorique, en fonction d'images déjà connues et exploitées ou utilisées.

Le XV^e anniversaire de la Déclaration de Droits de l'Homme (*ill.* 39), dans un timbre signé El Mekki, est représenté par une femme, dont la chevelure est formée par l'inscription, en français et en arabe : la tête est en forme de globe terrestre, les yeux, les sourcils et le nez sont représentés par une balance et les globes oculaires ayant pour pupilles le symbole de l'ONU à gauche, l'inscription « Unesco » à droite. Pour marquer l'occasion du Congrès du Néo-Destour à Bizerte, le même artiste utilisera à nouveau une pictographie : un bateau formé par les caractères « Benzert » avançant à toute allure, la fumée sortant de sa cheminée formant la légende « Congrès du Néo-Destour » (*ill.* 40). En effet, seuls les événements ayant une signification réelle pour la Tunisie semblent susciter l'imagination créatrice des artistes : en 1965, un Foyer des Étudiantes est inauguré, fait que signale El Mekki en dessinant une jeune fille lisant (*ill.* 41). Celle-ci n'est pas voilée, mais son visage est caché par le livre dans lequel elle est absorbée ; qu'implique cette image, sinon qu'en Tunisie la promotion de la femme est toujours une priorité et qu'elle peut être instruite sans pour autant devenir dévergondée ? Le Festival des Arts Populaires à Carthage est marqué par la simple reproduction d'une monnaie punique qui rappelle

l'importance de ce site depuis l'Antiquité, et le 10^e anniversaire de l'Indépendance, signalé par trois timbres d'El Mekki encore, dont seul celui de 60 m paraît, de prime abord, présenter un intérêt réel (*ill.* 42) : il s'agit d'une étrange figure dansant, qui tient à la fois de Salvador Dali et d'Arcimboldo. On pourrait s'étonner de cette manière de célébrer ce 10^e anniversaire si le peintre n'avait fourni un signe indiciaire qui permet d'interpréter des icônes juxtaposées, aussi diversifiées qu'insolites : sur ce qui paraît être une partition musicale, on peut lire « Promotion de la culture », alors que les deux autres timbres ne portent pas cette inscription. Le premier montre en effet un bonhomme stylisé, souriant, les bras levés, brandissant un drapeau tunisien : il s'agit ici de progrès politique. Le deuxième célèbre le « développement » économique et technologique. En fait, ces trois timbres forment un ensemble : car, dit le troisième timbre, ces progrès politiques et technologiques ne valent que s'ils servent de support à une culture. Est-ce un hasard si les valeurs des timbres (25 m pour le premier, 40 m pour le deuxième, et 60 m pour le troisième) paraissent correspondre à une sorte d'« argument » ?

La qualité esthétique de certains timbres des années 1960 et 1970 demeure souvent remarquable malgré la banalité de leur contenu : la série d'instruments de musique de Ben Abdallah (1969) est une véritable collection de petits chefs-d'œuvre de la miniature (*ill.* 43). À ce propos, il faut aussi noter les très belles reproductions de mosaïques romaines (*ill.* 44) (1976 et 1992), voire des tableaux de peintres tunisiens, modernes ou moins modernes : on rend hommage ainsi à Yahia, Abdul, Hédi Khayachi, A. Ben Rais, A. Debbache, Ali Guermassi, ce qui confirme que pendant cette période (1976-1993), la Tunisie est en train de prendre conscience de ses propres traditions picturales. Mais même ces images apparemment purement « esthétiques » peuvent véhiculer un message : la jolie série de « portails » (*ill.* 45) d'El Mekki (1988) pourrait paraître à première vue simplement « décorative », mais est-ce vraiment le cas ? car en fait la couleur des portails aussi bien que les

motifs, fort divers, formés par les clous, sont des signes. La pictographie inaugurée par El Mekki devient d'un usage courant, les peintres Ali Bellagha, Safia Farhat et d'autres continuent de faire ressortir la beauté des costumes et des objets que Ben Abdallah a été le premier à mettre en valeur; même le tapis de Kairouan, objet pourtant fort banal dans ce pays, a été redécouvert par Yosr Jamoussi dans une série de quatre timbres (1993). Simple signe à destination «touristique», pourrait-on dire? Nous ne le pensons pas: signe plutôt que la tradition continue.

CONCLUSION

Il semblerait, néanmoins, que, comme nous l'avons déjà suggéré, à partir d'une certaine époque, l'iconographie du timbre-poste tunisien révèle de plus en plus une volonté d'internationalisation et de modernisation, à la place de cette affirmation d'une identité spécifique qui caractérisait l'ère «postcoloniale», ce qui est un phénomène parfaitement classique, l'Indépendance est déjà chose faite: la Tunisie commence à connaître les différends, les divergences politiques qui sont le propre de tous les pays, surtout de ceux qui sont passés par la phase de «solidarité» nationale qui précède une accession à l'indépendance. Ces divergences d'option politique n'ont rien de spécifiquement tunisien, et en parler ici serait hors de propos.

Notons simplement, d'une part, qu'il y a de nombreux timbres à caractère politique et, d'autre part, que, pour des raisons économiques, la vocation touristique du pays s'affirme. En outre, le timbre commence à être perçu comme un moyen d'éducation à la vie moderne: la santé et la sécurité deviennent des thèmes courants (ill. 46). Le style du timbre devient plus «moderne»: couleurs vives, voire criardes, qui rappellent parfois la bande dessinée, composition moins recherchée, la complexité symbolique cédant la place à une confusion iconique dont on ne saisit pas toujours la portée. Les femmes d'El Mekki changent de style: elles sont souvent du type «pin-up» à l'américaine: (ill. 47-48) (série de la «jeunesse» et du «changement»). Un message sociopolitique est

évident, mais est-ce de l'approbation? de la caricature? de l'ironie? un simple constat? Il est trop tôt pour en juger. De toute manière, comme nous l'avons fait remarquer, les peintres reviennent toujours sur la continuité de la culture de leur pays, même si le message devient moins subtil et d'une iconicité plus plate et simpliste: après tout, un brûle-parfum est un brûle-parfum, et Ben Abdallah le représente tel quel (ill. 49) (1995). Le seul signe indiciaire de ce timbre, «Le verre manuel», nous rappelle que l'artisanat se porte toujours bien, mais l'icône seule ne nous dit rien – comme toutes les icônes. Une iconicité pure permet au peintre de se retirer dans son atelier et de ne pas s'engager. Peut-être est-ce là, d'ailleurs, le «message». Ce n'était pas le cas au cours de la période dont nous avons choisi d'analyser ici les diverses représentations iconiques. Mais celles-ci ne véhiculeraient pas de signification pour un lecteur qui ne tiendrait pas compte des *representamens* indiciaires et symboliques qui les accompagnent.

NOTES

1. C. S. Peirce, *Collected Papers*, vol. I-VIII, sous la dir. de C. Hartshorne, P. Weiss et A. Burks, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1931-1958, 2.247, etc.
2. Cf. G. Deledalle, *Théorie et pratique du signe*, Paris, Payot, 1979, p. 116-129, p. 97-100.
3. Pour ce qui concerne la représentation dans l'islam, voir notamment R. Lévy, *The Social Structure of Islam*, Cambridge, Cambridge University Press, 1965, p. 252ss; M. Masmoudi, *La Peinture sous verre en Tunisie*, Tunis, Cérès Publications, 1972; D. Clévenot et G. Degeorge, *Décors d'Islam*, Paris, Citadelles et Mazenot, 2000, p. 126-133, où l'on trouvera de nombreuses illustrations.
4. Notons par ailleurs que le nom «Tunisie» est de création relativement récente: «Tunis» en arabe désigne l'ensemble du pays; pour désigner la ville de Tunis, on utilise en général le terme «el-acima» (la capitale).
5. Clévenot et Degeorge, *op. cit.*, p. 130 et 133.
6. Masmoudi, *op. cit.*, p. 73.
7. Voir J. Duvignaud, *Jellal Ben Abdallah, miniatures tunisiennes*, Tunis, Cérès Productions, 1970.
8. *El-Buraq* = cheval ailé à tête de femme, censé avoir monté le Prophète au ciel; voir Masmoudi, *op. cit.*, p. 34-37. Yamina, femme d'Abdallah Ibn Ezzubeir, «artisan de la première expédition arabe», *ibid.*, p. 48-49.



Illustrations • 1a- Moc 35; Canal d'irrigation et Aqüeduc de Zaghouan. 1b- Moc 3; Aqüeduc de Zaghouan. 2- Moc 3; Galère carthaginoise. 3 - Moc 8; Bédouine à la cruche. 4- Moc 10; Gabès-Tchad. 5- Moc 13; Colisée d'El Djem (surcharge). 6- Moc 16; La Victoire. 7- Moc 16; Secours national (sans RF). 8- Moc 16; Libération de la Tunisie. 9- Moc 18; Mosquée Sidi Mahrez « pour nos combattants » (Roubtsoff). 10- Moc 21; Œuvres de l'enfance. 11- Moc 22; Mosaïque de Neptune. 12- Moc 23; Union postale universelle. 13- Moc 26; Takrouna. 14- Moc 26; Chenini. 15- Moc 27; Sidi Lamine. 16- Moc 27; L'Essor. 17- Moc 28; Un des « métiers tunisiens » (Gandon, « d'après Gorgi »). 18- Moc 30; Sidi Lamine nouveau style (autonomie interne). 19- Moc 31; Un des « produits tunisiens ». 20- Moc 32; Carte de Tunisie. 21- Moc 33; Bédouine se dévoilant (émancipation de la femme). 22- Moc 34; Gafsa. 23- Moc 34; Monastir. 24- Moc 34; Tunis.



Illustrations (suite)

25- Moc 34: Présentation de grenades (Farhat).

26- Moc 35: Laboureur.

27- Moc 35: Vase de Nabeul.

28- Moc 34: Gabès.

29- Moc 35: Bizerte.

30- Moc 34: Sidi-bou-Saïd.

31- Moc 36: 3^e anniversaire de l'Indépendance.

32- Moc 36: Bourguiba.

33- Moc 39: Journée de l'Afrique (El Mekki 1).

34- Moc 39: Journée de l'Afrique (El Mekki 2).

35- Moc 39: Journée de l'Afrique (Z. Ben Youssef).

36- Moc 42: Buste de Bourguiba.

37- Moc 42: Campagne contre la faim (Ben Abdallah).

38- Moc 42: Campagne contre la faim (El Mekki).

39- Moc 42: Droits de l'homme.

40- Moc 43: Congrès du Néo-Destour.

41- Moc 44: Foyer des étudiants.

42- Moc 44: 10^e anniversaire de l'Indépendance.

43- Moc cahier 2, p. 50: Instrument de musique.

44- Moc 61: Méduse.

45- Moc 86: Portail.

46- Moc 56: Prévention routière.

47- Moc 85: 7 novembre 1987 (femme nouveau style).

48- Moc 71: Statut personnel (femme nouveau style).

49- Moc 101: Brûle-parfum.



NDLR • La revue Protée s'excuse de la qualité des images ; les documents originaux n'étaient pas disponibles.

L'IDÉE DE NATION

LE TIMBRE-POSTE GREC (1924-1982)

JEFFREY L. KALLEN
Traduit de l'anglais par Philippe Hamel

INTRODUCTION

En examinant la relation entre les signes et la société, Bakhtine/Volochinov (1977: 27) a fait la remarque suivante: «Chaque signe idéologique est non seulement un reflet, une ombre de la réalité, mais aussi un fragment matériel de cette réalité». Peu de médias expressifs illustrent ce principe aussi bien que le timbre-poste. Même des thèmes aussi banals que la nature, les transports et le sport, qui semblent idéologiquement neutres, sont souvent représentatifs d'autres valeurs nationales qui peuvent se révéler être d'un grand poids culturel et idéologique. En vertu même de sa banalité et de sa production de masse, le timbre-poste entre également de plain-pied dans la vie matérielle de la société. Considérant la richesse de représentation sémiotique des timbres-poste et leur participation aux rythmes de la vie quotidienne partout dans le monde moderne, il est surprenant de constater que ce sujet n'ait pas encore été traité en plus grand détail du point de vue de la sémiotique (consulter Deledalle, 1979: 96-100; Scott, 1995; 1999).

En termes sémiotiques, tels que ceux développés par C.S. Peirce, le timbre-poste peut être considéré comme un signe à plusieurs niveaux différents. Au niveau fondamental, le timbre-poste est composé d'un dessin unique (le dessin représenté sur le timbre même) qui indique un objet sémiotique et une interprétation du signe, qui sont des traits essentiels de la sémiotique de Peirce (voir Deledalle, 1979; Greenlee, 1973; Merrell, 2001). Mais ce niveau initial se révèle être aussi simple que trompeur, car le signe qui figure sur le timbre-poste est relié à d'autres signes contenus dans la représentation postale. Une série de timbres, par exemple, peut utiliser un dessin unique avec différentes couleurs (ainsi qu'une inscription numérique différente) pour représenter différentes valeurs monétaires. Dans ce cas, le timbre se réfère non seulement à son objet sémiotique primaire, mais aussi à tous les autres timbres de la même série. Dans les séries commémoratives, un dessin de base se retrouve sur chaque timbre de la même série, bien que chacun ait son image unique qui représente à la fois son objet sémiotique primaire et sa valeur monétaire dans la série.

Dans ce domaine, les timbres-poste présentent des relations syntagmatiques et paradigmatiques, dans le sens de la sémiotique de Saussure. Tout comme un mot dans le langage représente un élément contrastif dans le système linguistique, qui regroupe ses variations inflexionnelles dans un paradigme linguistique (voir Saussure, 1980: 174-175), une série de timbres représente une unité contrastive dans le système de représentation postale, qui peut être subdivisé en différentes dénominations monétaires et thèmes graphiques qui correspondent aux variations inflexionnelles du paradigme linguistique. Cependant, à la différence du paradigme linguistique, les éléments spécifiques contenus dans une émission postale sont ordonnés syntagmatiquement avec des rôles différents pour les valeurs des timbres ordinaires et ceux d'usage moins courant.

Par extension, le timbre-poste n'implique pas simplement un signe, un objet sémiotique, et une interprétation comme le prévoit la théorie de Peirce, car il y aura toujours un minimum de deux ensembles d'interprétations – une interprétation intérieure, développée dans le pays d'origine, et une interprétation extérieure dans les autres pays. Les timbres de haute valeur (particulièrement les timbres commémoratifs) et les timbres « par avion » reçoivent fréquemment des interprétations spéciales en considération de leur direction et réception probables à l'étranger, alors que les timbres de moindre valeur ont plus de chance d'être interprétés dans un contexte national. La dualité intrinsèque des interprétations mène donc à la possibilité de messages contradictoires ou ambigus.

Cet article se concentre sur les différentes manières dont les timbres grecs, plus particulièrement de 1924 à 1982, illustrent la complexité sémiotique de la représentation postale, à la fois du point de vue du dessin et (à un degré moindre) des conditions d'utilisation des timbres. Ces principes sémiotiques sont peut-être mieux illustrés quand on considère la représentation des idées de nation ou d'identité nationale dans les émissions de timbres-poste. Je considérerai en particulier quatre stratégies de

représentation particulièrement évidentes pendant cette période: (1) le nom utilisé pour désigner l'État grec moderne; (2) la représentation de la Grèce par l'usage d'objets culturels; (3) l'usage de la monarchie comme faisant partie d'un système de référence; et (4) ce que j'ai intitulé « l'héritage de l'après-guerre », y compris une référence à la résistance grecque pendant la Deuxième Guerre mondiale, à la guerre civile entre les forces procommunistes et anticommunistes après la fin de la guerre, à la junte militaire de droite qui a gouverné le pays de 1967 à 1974. Cette étude sera développée en majeure partie à partir du concept fondamental du signe, selon Peirce, en tant que forme concrète intermédiaire entre les objets sémiotiques et leurs interprétations; cependant, elle cherchera aussi à élaborer ce concept sémiotique en référence spéciale au rôle joué par le *silence* en tant que principe sémiotique (voir Jaworski, 1993). Comme nous allons le voir, la non-utilisation de l'image dans un contexte particulier peut se révéler être une partie aussi puissante et essentielle du système sémiotique que son utilisation véritable.

LE NOM DE LA GRÈCE

L'usage d'un titre national sur un timbre repose sur le langage, un système arbitraire qui relie les signes à leurs objets sémiotiques, pour exprimer le fait que le timbre est un produit légitime d'un État dont les émissions postales sont internationalement reconnues. La désignation nationale (même quand elle se fait en silence – sans mots – comme dans le cas des timbres du Royaume-Uni) est révélatrice du domaine dans lequel le timbre est valable. Les désignations nationales peuvent être considérées comme acquises, cependant elles ne sont pas prédéterminées. Un choix conscient doit être fait concernant la langue ou les langues, les caractères et les mots à utiliser pour désigner le timbre comme émission d'un pays spécifique, et, ce faisant, désigner le pays même en tant que référent. Les moyens par lesquels un pays se réfère à lui-même peuvent être utilisés non seulement pour désigner ce pays en tant qu'agence postale, mais, de manière plus importante,



pour désigner le concept et l'identité de la nation même.

Le *label* de base de la Grèce, le *label* neutre, est le nom ΕΛΛΑΣ «Hellas» imprimé en lettres majuscules grecques. Bien qu'abrégé en ΕΛΛ· dans les premières émissions de 1861 à 1886, le nom apparaît au long en 1888 et continue d'être utilisé plus ou moins régulièrement jusqu'au début de la période qui nous intéresse. Même si les premiers timbres grecs ont été basés presque entièrement sur des images de la mythologie grecque antique – en particulier sur l'image d'Hermès –, l'*illustration 1* signale un écart à cette tendance par l'utilisation, pour la première fois, de l'alphabet romain, afin de commémorer le décès de Lord Byron pendant un voyage philhellénique en 1824. Le tableau qui décore le timbre est iconique, selon la terminologie de Peirce, car il ressemble au tableau original de Théodoros Vryzakis: cette peinture était elle-même iconique car elle représentait (de manière idéalisée) l'arrivée de Byron à Missolonghi. La signification indiciaire de l'icône est bien plus importante, bien que, se référant directement au soutien de Lord Byron à la cause du nationalisme grec, elle soit en partie inspirée par les mouvements nationalistes romantiques qui se sont développés dans toute l'Europe à cette époque. L'usage de l'alphabet romain et de la référence à l'engagement d'un Anglais célèbre souligne ainsi une idée de la nation grecque qui participe aux mouvements politiques et nationaux du monde européen en général, plutôt que de relever d'une définition intérieure dans les termes de l'héritage hellénique et byzantin. Dans le contexte de la croissance des États européens modernes, la Grèce y comprise, il est particulièrement révélateur que l'*illustration 1*, qui était accompagnée d'un timbre plus petit et de valeur moindre représentant le portait de Byron, ait été la première émission de la Première République grecque moderne, fondée à cette époque sur une nouvelle constitution démocratique.

Bien que des émissions ultérieures de la Première République aient reposé surtout sur la simple dénomination ΕΛΛΑΣ, sans aucune référence internationale (comme dans la représentation du



temple de Thésée à Athènes – voir *ill. 2* – en 1927), cette période est aussi remarquable par son usage avant-gardiste de la dénomination ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ, «Démocratie grecque», qui apparaît sur le dessin de 1927 (*ill. 3*). L'interprétation primaire du timbre est historique, nationaliste et internationaliste: elle se réfère à la victoire du général français Flavier pendant la guerre de l'Indépendance de la Grèce, qui s'est soldée par la libération d'Athènes de la domination turque en 1826. Le choix de ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ (qui est apparu préalablement en surimpression sur plusieurs timbres de la République en 1924) est significatif en tant que référence indiciaire aux structures politiques et démocratiques de l'époque. Bien que ΕΛΛΑΣ ait continué d'être utilisé comme dénomination nationale pendant les dernières années de la République, cette expression a assumé une nouvelle signification quelques années plus tard, comme nous le verrons plus loin.

La désignation ΕΛΛΑΣ a été la seule employée après la fin de la Première République, la ré-institution de la monarchie en 1935, l'ascension de la dictature militaire de droite sous le général Ioannis Metaxas en 1936, l'occupation allemande et italienne pendant la Deuxième Guerre mondiale, et la restauration de la monarchie constitutionnelle en 1947. Après une période de stabilité relative, de croissance économique et d'engagement international, le gouvernement grec a lancé une série de quatre timbres célébrant le 125^e anniversaire de la Banque Nationale Grecque: deux timbres de grande valeur (*ill. 4* et *5*) comprennent, pour la première fois, une translittération romaine de ΕΛΛΑΣ, qui donne la



ill. 6



ill. 7



ill. 8



ill. 9



ill. 10



ill. 11

double désignation ΕΛΛΑΣ-HELLAS. Ce *label* a continué d'exister pendant les années suivantes, sous le régime militaire des colonels (1967-1974) et la restauration de la démocratie sous le contrôle de Konstantinos Karamanlis jusqu'en 1980. L'utilisation initiale de ce *label* sur ces timbres commémoratifs a une double signification: la banque elle-même est représentative de l'indépendance nationale grecque et du développement économique, tandis que l'utilisation du *label* ΕΛΛΑΣ-HELLAS (spécialement sur les timbres utilisés à destination des pays étrangers) traduit la volonté de représentation nationale aux personnes qui lisent l'anglais, le français et les autres langues de l'alphabet romain.

La restauration de la démocratie en 1974 s'est produite dans une Grèce fortement polarisée et menacée d'instabilité à l'intérieur de ses frontières. L'absence de changement dans la dénomination nationale sous Karamanlis représente ainsi une utilisation significative du silence: bien que certains timbres lancés en 1977 aient commémoré des événements spécifiques de la résistance au régime des colonels, l'absence de changement dans la dénomination nationale met l'accent sur la stabilité dont le pays avait grandement besoin à l'époque. Il n'est fait référence ni à l'abolition de la monarchie en 1974 ni à aucun autre changement dans la vie politique grecque jusqu'à l'arrivée au pouvoir en 1981 du gouvernement de centre-gauche mené par Andréas Papandréou. La désignation ΕΛΛΗΝΙΚΗ

ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ a été ressuscitée en 1982 et, ce faisant, la désignation HELLAS a largement rétréci (voir *ill. 6*). On interpréterait à tort le rétrécissement de HELLAS comme un rejet de la part de la Grèce de s'orienter vers l'extérieur – en considérant, par exemple, l'accession de la Grèce au Marché commun européen en 1981 –; il est plus vrai de considérer la nouvelle dénomination comme faisant référence à la valeur d'une démocratie stable. Cette désignation existe encore à présent, sans aucune considération de l'orientation politique des divers partis au gouvernement.

QUELLE GRÈCE?

L'ascension de l'État grec moderne dans la première moitié du XIX^e siècle a laissé sans réponse bon nombre de questions concernant son identité. La Convention de Londres a été signée en 1832 par les «Puissances Protectrices»: la Grande-Bretagne, la France, la Bavière et la Russie. Elle garantissait – dans certains domaines – l'indépendance du Royaume de Grèce, gouverné par un roi choisi par les Puissances Protectrices. Le prince Otto, fils de Ludwig I^{er} de Bavière, est devenu le roi Otto ou, dans le style hellénique, Otho de Grèce. Le nouvel État comprenait seulement une fraction du territoire et de la population que l'on pouvait considérer comme grecs: comme l'indique Van der Kiste (1994: 1), l'État, à l'origine, ne comprenait que 800 000 habitants, alors que trois millions de Grecs vivaient dans le reste de l'Empire ottoman, et 200 000 autres dans les Îles Ioniennes sous contrôle britannique. Même si l'État moderne avait accueilli une large proportion de ces populations, il n'aurait pas eu l'importance géographique et culturelle dont il jouissait à l'époque de l'Empire byzantin et de la civilisation grecque antique. Bien qu'on puisse considérer l'indépendance comme une première étape dans la reconnaissance de l'identité grecque, les limitations géographiques et l'institution d'une monarchie dont le roi n'était même pas grec ont peu contribué à la création d'une vision commune de la nation. Expriment ce désir d'identité nationale, la

politique grecque et les relations étrangères se concentraient sur ce que le politicien Ioannis Kolettis a nommé, au XIX^e siècle, la *Megali Idea*

ou la « Grande Idée », qui réclamait une vision élargie de la Grèce dans laquelle, comme le dit Kolettis,

[...] un Grec n'est pas seulement une personne qui vit dans ce Royaume, mais aussi une personne qui vit dans [...] n'importe quel pays associé à l'histoire grecque et à la race grecque.

(Clogg, 1992 : 48)

Reflète de ces tensions, les timbres grecs ont été conçus en majeure partie selon trois portraits différents de la Grèce : la Grèce antique, la civilisation et l'Empire byzantins et certaines visions discordantes de la Grèce dans le monde moderne, particulièrement après la Deuxième Guerre mondiale.

Représentant la gloire de la Grèce antique, les timbres-poste des premières émissions ont été surtout inspirés par des thèmes classiques : la tête d'Hermès a dominé dans les dessins de 1861 à 1896, et a continué de rester populaire (voir *ill. 7* qui commémore cent années de timbres grecs). Les références mythologiques, présentées dans les émissions « par avion » de 1935 et 1939, représentent le Chariot du Soleil (*ill. 8*) et Dédale et Icare (*ill. 9*) : elles mettent en association directe la poste aérienne moderne et la civilisation grecque antique.

Les timbres tels que ceux des *illustrations 8* et *9* ou, de manière plus frappante, celui de l'*illustration 10* émis en 1937-38, et qui représente le Chariot Panathénaïque, forment une association entre l'objet sémiotique et l'observateur, non seulement en vertu de ce qu'ils représentent, mais de par l'intégration du dessin à l'image principale du timbre. Cette stratégie graphique peut être mise en contraste avec d'autres émissions modernes qui objectivent l'image centrale. Remarquons en contraste la série de timbres sur l'art grec antique, lancée en 1954 et poursuivie en 1955-60 (*ill. 11* de 1958), la série de pièces de monnaie, lancée en 1959 et poursuivie en 1963 (*ill. 12* de 1963), et le timbre commémoratif des Jeux olympiques représentant la Coupe du Marathon des olympiades



ill. 12



ill. 13



ill. 14



ill. 15

de 1896 (*ill. 13* de 1967). Dans les *illustrations 11-13*, tandis que la relation iconique fondamentale est similaire à celle des *illustrations 8-10*, du fait que les principaux objets des dessins ressemblent à leurs objets sémiotiques, la relation indiciaire entre le signe et l'interprétation (selon Peirce, l'indexicalité indique une relation contiguë entre le signe et son objet) a changé. Dans le premier groupe, les signes principaux représentent des mythes spécifiques ou des figures mythologiques : leurs images sont icônes, non pas d'autres représentations artistiques, mais des personnages mythologiques eux-mêmes. Dans le second groupe, cependant, l'imagerie iconique du timbre est indice de l'objet physique – buste, pièce, coupe –, qui, à son tour, est icône d'un élément du monde réel ou mythologique. Certaines caractéristiques du dessin renforcent ce changement d'accent. Il est à remarquer que dans les *illustrations 8-10*, les signes principaux ne sont pas présentés sur fond neutre, et il existe très peu d'espace entre le dessin même et la bande extérieure : sur l'*illustration 10*, même la bordure du dessin est en motifs grecs plutôt qu'en lignes droites et neutres. Dans le second groupe, tous les objets se détachent sur fond neutre, et aucun effort n'a été fait pour intégrer certaines caractéristiques du dessin à l'ensemble du timbre. De manière subtile, ces différents aspects du dessin signalent un changement d'accent : on passe de la capacité du signe à représenter directement la culture à son pouvoir de représenter des objets qui ne symbolisent cette culture qu'indirectement.

L'utilisation d'images de la civilisation grecque antique n'est pas unique aux seuls timbres-poste grecs, et il n'est pas absolument certain que l'utilisation de signes grecs représente uniquement la culture grecque. Ce qui semble être une stratégie de représentation uniquement grecque est une juxtaposition ou un parallélisme particuliers entre les images antiques et modernes – ce que nous pourrions nommer « l'ancien



dans le nouveau». Les *illustrations 14 et 15* (1951) font partie d'une série de six timbres commémorant la reconstruction de la Grèce après la Deuxième Guerre mondiale. L'*illustration 14* présente un équipage de pêche moderne associé au trident de Poséidon, le dieu grec antique de la mer, alors que l'*illustration 15* symbolise l'agriculture, non seulement par la présentation iconique d'un champ, mais aussi par l'usage symbolique (la représentation iconique) de Demeter, la déesse de l'agriculture. L'*illustration 16* (1960) représente à la fois le mouvement scout international moderne avec un personnage au premier plan qui prête serment et le serment antique des collèges d'Ephèbe avec la statue en arrière-plan. L'*illustration 17* (1966) est encore plus frappante : elle commémore l'inauguration du service transatlantique des lignes aériennes grecques. La colonne antique grecque de droite suffit à symboliser la Grèce antique : les gratte-ciel de gauche symbolisent le Nouveau-Monde, à la fois géographiquement (l'orientation du dessin de droite à gauche est la représentation d'une carte conventionnelle) et aussi culturellement. Ce sont maintenant les lignes aériennes grecques qui font la liaison entre ces deux mondes. Semblablement, l'*illustration 18* juxtapose la marine moderne (qui était commémorée dans l'émission de 1967 d'où provient cet échantillon) à une statue de conception antique. Ces usages de codes culturels, qui associent les figures grecques antiques au développement économique moderne, affirment à la fois la définition de la Grèce en termes de son héritage antique et de sa position dans le monde moderne.

La création de nouveaux codes de représentation par la disposition syntagmatique des timbres dans une série se voit nettement dans les *illustrations 19-25*. À la différence de nombreuses émissions commémoratives, ces timbres ne sont pas produits selon un dessin commun qui les présenterait comme faisant partie d'un système unique. Cependant, quand ces timbres étaient émis pour l'exposition «Essor de la civilisation hellénique» à Athènes en 1968, leur parution, dans les premières émissions du jeune régime des colonels en Grèce, se révèle être d'une grande signification. Un regard d'ensemble sur la civilisation athénienne («Alkyonéos battu par Athéna», *ill. 19*; «Athéna équipée pour la guerre», *ill. 20*), Byzance, représentée par les *illustrations 21* (une mosaïque byzantine des empereurs Constantin et Justinien) et *22* (le dernier empereur byzantin, Constantin Paléologos, dont la mort pendant la défaite de Constantinople par les forces turques en 1453 est devenue un puissant symbole national) et la vision romantique de la lutte de la Grèce moderne pour son indépendance, représentée par «La Grèce à Missolonghi» de Delacroix (*ill. 23*), trouve son apothéose dans le portait d'un soldat grec de la guerre de l'Indépendance dans le tableau de G.B. Scott «Evzone» (*ill. 24*). (La statue antique de la Victoire de Samothrace qui termine la série n'est pas représentée ici : ce chef-d'œuvre de l'art antique grec peut sembler de prime abord hors de la séquence historique, mais si l'on considère sa présence bien connue au Musée du Louvre à Paris, elle représente non seulement la Grèce antique, mais l'appréciation de la civilisation grecque dans le monde moderne.)

On trouve dans cette série bien plus que des références historiques. Le rôle joué par les militaires dans « l'essor de la civilisation hellénique » est représenté, non seulement par le tableau d'un soldat du combat pour l'indépendance au XIX^e siècle, mais aussi par le symbolisme conventionnel des dates inscrites en arrière-plan sur le tableau. Ces dates ne mentionnent pas explicitement des exploits militaires, mais indiquent plutôt des événements de 1912-1913 (la première guerre des Balkans), de 1917-1922 (lorsque les Grecs ont essayé de conquérir les territoires d'Asie Mineure occupés – une concrétisation de la *Megali Idea* qui s'est soldée par une défaite en 1922 et qui a mené à l'expulsion de milliers de réfugiés grecs), de 1940-1943 (la résistance grecque à l'occupation allemande et italienne), de 1945-1950 (la guerre civile entre les forces procommunistes et anticomunistes, qui a mené à la défaite de l'Armée démocratique procommuniste en 1949) et de 1950-1952 (une période d'instabilité en Grèce qui a culminé dans la centralisation du pouvoir en 1952 sous le Maréchal Papagos, qui avait commandé les forces anticomunistes pendant la guerre civile). Considérées indépendamment les unes des autres, les illustrations 19-23 sont principalement des icônes culturelles et historiques qui ressemblent à des œuvres d'art existant déjà, et de ce fait ces icônes évoquent différentes périodes de l'histoire grecque. Prises dans leur ensemble avec l'illustration 24, un syntagme est créé qui souligne le rôle de l'armée dans son combat pour atteindre les objectifs propres au XX^e siècle (la *Megali Idea*, l'indépendance et l'anticommunisme) et, de ce fait, protéger à l'époque contemporaine un héritage qui remonte à Athènes dans l'Antiquité.

LA FAMILLE ROYALE

Comme nous l'avons remarqué plus haut, l'institution d'une monarchie dans la Grèce moderne implique une ambiguïté inévitable. La monarchie pouvait signifier la stabilité et la reconnaissance internationale (l'objectif du Protocole de Londres), mais comme les deux rois Otho et Georges I^{er}, « Roi des Hellènes » (qui a régné de 1863 à 1913 et fondé

une lignée royale qui s'est prolongée jusqu'en 1974), étaient issus de familles royales européennes et non grecques au sens propre, ils n'ont jamais pu personnifier l'idée de la nation grecque à la manière des monarchies constitutionnelles de l'Europe moderne. Cette ambiguïté est reflétée dans les timbres, non par ce qu'ils montrent, mais par ce qu'ils ne montrent pas. Il est un fait remarquable, par exemple, que les rois Otho (qui a régné jusqu'en 1862), Georges I^{er}, Constantin I^{er} (1913-1917 et 1920-1922) et Alexandre (1917-1920) n'apparaissent sur aucun timbre grec de leur vivant. La première référence à la monarchie grecque dans les émissions postales ne se trouve pas sur le dessin d'un timbre, mais en surimpression (dont je n'ai malheureusement aucun échantillon), marquant la révolution de 1922 et la restauration de la monarchie sous Georges II. Cette restauration a été de courte durée et a mené à la Première République (mentionnée ci-dessus). Quand la monarchie a été restaurée en 1935, la restauration n'a été marquée que par une surimpression dans les émissions postales ordinaires. Une partie de la sémiotique postale sous Georges II contient une référence à la monarchie, non par la représentation de Georges II lui-même, mais par référence au statut historique de la monarchie. Ainsi, un portrait émis en 1936 marque le ré-enterrissement du roi Constantin et de la reine Sophia, alors qu'une statue équestre de 1938 (ill. 25) représente le roi Constantin déjà décédé. Georges II, cependant, a été le premier roi grec à apparaître sur un timbre de son vivant, et un seul dessin (plutôt que trois timbres distincts, ce qui aurait été possible) représente trois périodes de son règne. L'illustration 26 est une simple représentation iconique, datant de 1937, de la Grèce et de la monarchie. À la suite du départ du roi et de son entourage pour la Crète en 1941, et ultérieurement pour l'Angleterre, un plébiscite du 1^{er} septembre 1946 a restauré la monarchie: cette restauration est marquée par un sous-entendu dramatique – presque un silence – par la surimpression (ill. 27). Cette



ill. 25



ill. 26



ill. 27



combinaison de la précédente émission représentant le roi Georges II et de la surimpression juxtapose deux images (une icône et un symbole) qui, pris ensemble, signifient la continuité dans le changement. La date indique le plébiscite, mais l'utilisation d'un dessin de timbre de l'avant-guerre signifie la continuité du roi en tant qu'individu et de l'institution monarchique. Le symbolisme conventionnel du noir pour dénoter le deuil renvoie au décès de Georges II, comme le montre l'illustration 28 (1947).

Le roi Paul I^{er} a régné de 1947 à 1964, période pendant laquelle la Grèce a joui d'une relative stabilité et d'une prospérité croissante: c'est aussi la seule période pendant laquelle la monarchie est ouvertement célébrée par une émission postale. Une série de 1956, de nouveau émise en 1957, présente plusieurs portraits de la famille royale dans une variété de styles: un motif qui intègre un tableau au dessin global du timbre représente la famille royale avant Georges I^{er} (portrait de la reine Amalia, *ill. 29*), ou une approche plus objective d'une simple ressemblance iconique sur fond encadré pour la famille royale fondée par Georges I^{er} (portrait de la Reine Frédérica, *ill. 30*). La continuité du présent (sous le roi Paul I^{er}) et du passé (jusqu'à l'époque du roi Georges I^{er}, mais sans mentionner le Roi Otho) est représentée par une émission commémorative en 1963 (*ill. 31*).

La monarchie grecque a connu une fin abrupte peu de temps après cette phase de commémorations.

Tout comme Constantin I^{er} avait été commémoré par Georges II avant qu'un portrait de Georges n'apparaisse sur un timbre, une émission représentant un simple portrait du roi Paul I^{er} a été lancée deux mois après sa mort en 1964 (*ill. 32*). Un timbre tel que celui de l'illustration 33, émis en 1966 et représentant la princesse Alexia et ses parents, est lourd de signification: à la différence de la tradition des « rois décédés » des illustrations 25 et 32, l'illustration 33 comprend une représentation iconique d'une princesse à l'âge d'un an et qui, à son tour, symbolise la continuité de la monarchie dans l'avenir à travers celle de la famille royale. Cependant, il est ironique de constater que cette nouvelle approche dans la représentation de la royauté a été bien vite dépassée par l'arrivée au pouvoir de la junte militaire et l'abolition de la monarchie en 1974: l'ancienne famille royale grecque n'est jamais reparue sur les timbres après cette date.

L'HÉRITAGE DE L'APRÈS-GUERRE

Le premier ministre choisi par Georges II en 1936, à la suite d'une période d'instabilité politique qui a vu la chute de la Première République – ses chefs sont partis en exil, et Georges lui-même est revenu en Grèce –, était un général royaliste de tendance fasciste, Ioannis Metaxas. Bien que Metaxas ait institué une période de loi martiale qui a duré jusqu'à sa mort en 1941, il n'a jamais collaboré avec les Puissances de l'Axe. L'armée grecque était incapable d'offrir une résistance efficace à l'invasion allemande d'avril 1941 et le pays a été par la suite divisé entre les forces d'occupation allemandes, italiennes et bulgares. Cependant, la position provocante adoptée par Metaxas avant sa mort et le départ de Georges II en 1941 ont permis, après la guerre, aux éléments de droite et de gauche de se prétendre héritiers légitimes de la résistance grecque. Pour la droite, la lutte contre l'invasion par les Puissances de l'Axe a naturellement débouché sur la guerre civile anticommuniste qui a suivi la Deuxième Guerre mondiale: les forces anticommunistes ont émergé victorieuses de cette



guerre civile en 1950. Pour la gauche, le sens d'une trahison par une royauté ressentie comme insuffisamment dévouée à la démocratie, ainsi que le ressentiment engendré par l'aide britannique et américaine aux éléments anticommunistes (dont certains n'étaient pas suffisamment différenciés des éléments collaborateurs pendant la Deuxième Guerre mondiale) ont donné lieu à différentes interprétations de la période d'après-guerre. Certains échos de ces différentes opinions sur l'histoire se retrouvent dans le dessin des timbres postaux.

L'illustration 34 (émise en décembre 1945) représente l'association de la Grèce aux Puissances Alliées, à la fois par l'utilisation iconique du portait du président américain Roosevelt et par le symbolisme du cadre noir de deuil qui, dans ce cas, n'est pas en surimpression mais fait partie du dessin original. « La Victoire » émise en 1946 – et conservée au cours des années suivantes – commémore les campagnes militaires contre les Puissances de l'Axe dans un style qui rappelle fortement les émissions d'avant-guerre (voir *ill. 35* représentant la résistance en Crète). Pendant la période chaotique de l'après-guerre, les dessins tels que ceux donnés en exemple dans l'illustration 36 (1949) apparaissent comme représentatifs des réfugiés et des orphelins, inévitables victimes de la guerre. Une référence spécifique – indiquée uniquement par le silence mais compréhensible dans le contexte de son époque – est faite à la menace d'enlèvement des orphelins grecs et d'autres enfants au-delà des frontières vers des pays communistes, afin de les endoctriner. Certains efforts pour enrayer cette menace étaient étroitement liés à la Reine Frédérica, qui a apporté une aide évidente au Fond de Bien-Être des Provinces du Nord, une charité dont « les principaux bénéficiaires étaient les orphelins et les familles menacés d'enlèvement » (Van der Kiste, 1994: 177). La juxtaposition d'images montrant le regard d'enfants grecs tourné vers un paysage dévasté

par la guerre et se perdant au loin sur une carte de la Grèce permet la représentation de propositions différentes. Si les enfants se trouvent hors de Grèce, leur regard

tourné vers la carte symbolise un désir de retour au pays et représente la tragédie de la perte et de la séparation; si les enfants se trouvent à l'intérieur de la Grèce, leur regard s'intègre à l'iconicité de la carte (qui ressemble à la Grèce) pour représenter l'État grec en tant que territoire d'origine et, par extension, en tant que force capable de maintenir la cohésion du peuple grec face à la *diaspora* involontaire. Ces interprétations ne font aucune référence à la menace communiste, mais en signifiant un concept de nation plus vaste et qui repousse le communisme au-delà de ses frontières, la proposition globale de cette série délimite une interprétation supplémentaire qui exclut le communisme du concept de la nation.

On retrouve des définitions nationales analogues dans l'illustration 37. La commémoration de la « Victoire » (en grec *NIKH*) contient des icônes représentant des soldats de différentes périodes ainsi qu'une figure symbolisant la victoire. Des symboles arbitraires sont utilisés pour dénoter le mot *NIKH*, ainsi qu'une date, pour laquelle aucune explication n'est donnée par le signe visuel. Cette date, cependant, marque un événement tout à fait spécifique: la fin de la guerre civile et la victoire des forces anticommunistes. En établissant une relation contextuelle entre cet événement et les soldats grecs à travers les âges, sur fond de représentation abstraite de la « Victoire », le concept national de combat est proposé de manière à exclure encore les éléments communistes grecs.

L'utilisation d'images de la période classique, en relation avec des images du présent qui représente une conception particulière de la Grèce, trouve un développement éclatant dans l'illustration 38, émise peu après l'arrivée au pouvoir du régime militaire en 1967. Le Phénix, symbole de renaissance dans la mythologie grecque, constitue le fond sur lequel apparaît la silhouette d'un soldat grec moderne. La date (21 avril) fait allusion à la prise du pouvoir par les



ill. 39

colonels. Le timbre suggère que ce régime militaire représente la renaissance du pays.

Bien que la signification de la «renaissance» symbolisée par le Phénix ne soit jamais pleinement expliquée, sa représentation, par l'utilisation du symbolisme visuel de l'illustration 38, se trouve renforcée à un autre niveau de représentation, jusqu'ici peu souvent considéré en sémiotique postale: l'annulation postale. L'illustration 39, une lettre à destination d'outre-mer annulée le 2 janvier 1968, présente deux timbres ordinaires de l'époque: un timbre de la série «Art populaire» émis en 1966 et le portrait du roi Paul I^{er} émis en 1964, que nous connaissons déjà (ill. 32). Le choix de ces timbres appartenait jusqu'à un certain point à l'expéditeur de la lettre. L'annulation «avril 21, 1967 rebirth of the country» a été littéralement imprimée sur les images choisies par l'expéditeur. L'utilisation de l'anglais sur une lettre expédiée aux États-Unis indique clairement que le message s'adresse à un public international. L'association du dessin des timbres choisis par l'expéditeur et du message du gouvernement de l'époque soulève aussi une nouvelle interprétation: le gouvernement militaire (représenté par la «renaissance») a remplacé toutes les administrations précédentes. La création de niveaux complexes dans l'imagerie par l'utilisation d'annulations postales – comme le montre l'illustration 39 – suggère un nouveau champ de recherches qui, malheureusement, dépasse les limites de cet article.

Notre dernier regard sur l'héritage de la période d'après-guerre met en contraste deux aspects de la Résistance grecque. Les illustrations 40-42 commémorent la libération de la Grèce en 1944, utilisant des images classiques (ill. 40 et 41) ainsi qu'une carte parsemée d'icônes et d'inscriptions verbales qui indiquent des batailles de la Deuxième Guerre mondiale (ill. 42). La période représentée par l'inscription va de 1944 (date de la Libération) jusqu'à



ill. 40



ill. 41



ill. 42



ill. 43



ill. 44



ill. 45

l'émission du timbre. Ces timbres juxtaposent ainsi trois types de référence sémiotique: référence à l'Antiquité, aux événements de la Libération et à la période récente du gouvernement militaire. Bien que la Libération soit l'objet sémiotique primaire de cette émission, la méthode de présentation et l'utilisation d'un cadre temporel explicite produisent un système de référence plus complexe que celui indiqué par la référence évidente indiquée par le timbre. Le style de représentation sous le gouvernement Papandréou (de tendance gauchiste) se trouve en contraste direct, comme on peut le voir sur les illustrations 43-45, qui font partie d'une série de huit timbres. Les images classiques si souvent utilisées pendant le régime des colonels ont disparu, de même que toute référence à la guerre civile ou à la période allant de la Libération à nos jours. À leur place, le dessin se concentre plutôt sur le combat pour la Libération, et l'imagerie, tout en noir et blanc, est souvent plus violente et austère que celle trouvée dans les émissions de la «Victoire» qui sont sorties immédiatement après la guerre. Dans un

sens, cette série rend la Libération aux libérateurs. Le présent est suffisamment indiqué par l'expression ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ et par l'inscription conventionnelle de la date, tandis qu'il n'est fait aucune référence à l'Antiquité. Privée des associations complexes trouvées dans la série de 1969, l'émission commémorative de 1982 se concentre plus intensément sur son objet sémiotique primaire : on ne peut que se demander si ce choix de stratégies était en fait destiné à servir de réplique directe aux émissions lancées par le régime militaire.

CONCLUSION

Notre analyse se limite naturellement au traitement du timbre postal grec. Il existe de nombreux autres niveaux de *semiosis* que nous n'avons pas considérés : il y a beaucoup à dire au sujet des surimpressions et des annulations, au sujet des dessinateurs de timbres et des commissions qu'ils ont reçues, au sujet des conditions d'utilisation de certains timbres (par exemple, le contraste entre les timbres de haute valeur et ceux de valeur moindre), et au sujet d'autres thèmes qui n'ont pas été explorés dans cet article. Toutefois, cette étude a montré que l'usage systématique d'icônes, de représentations et de symboles en philatélie, associés à l'absence tout aussi significative d'autres images potentielles – ce que nous avons appelé « le silence dans l'image postale » –, constitue un code peircien capable d'exprimer les idées d'identité et de définition nationale avec une grande subtilité. À travers cette analyse, on constate que la représentation graphique du timbre-poste, utilisé par le public, envoyé à l'étranger et manipulé par un système postal administré par des agences contrôlées par l'État, devient non seulement un moyen de véhiculer des concepts idéologiques, mais aussi un moyen de contribuer à la réalité matérielle de la société dont il est issu. À travers des recherches semblables, il devient possible d'apprécier le timbre-poste en tant que partie intégrale de la *semiosis* contemporaine.

• L'auteur tient à remercier Claire Laudet, Manolis Sisamakias, Orla Lowry et Arthur et Vivian Kallen pour leurs précieuses informations. Il remercie également madame Théano Papazoglou Margaris, pour qui l'appréciation des timbres grecs faisait partie intégrale de l'amour de tout ce qui est grec.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BAKHTINE, M. (V.N. Volochinov) [1929]: *Le Marxisme et la Philosophie du langage*, trad. par M. Yaguello, Paris, Minuit, 1977.
- CLOGG, R. [1992]: *A Concise History of Greece*, Cambridge, Cambridge University Press.
- DELEDALLE, G. [1979]: *Théorie et pratique du signe: introduction à la sémiotique de Charles S. Peirce*, Paris, Payot.
- GREENLEE, D. [1973]: *Peirce's Concept of Sign*, La Haye, Mouton.
- JAWORSKI, A. [1993]: *The Power of Silence: Social and Pragmatic Perspectives*, Londres, Sage Publications.
- MERRELL, F. [2001]: « Charles Sanders Peirce's concept of the sign », *The Routledge Companion to Semiotics and Linguistics*, sous la dir. de P. Cobby, Londres, Routledge, 28-39.
- SAUSSURE, F. de. [1915]: *Cours de linguistique générale*, sous la dir. de C. Bally, A. Sechehaye, A. Riedlinger; éd. critique préparée par T. de Mauro, Paris, Payot, 1980.
- SCOTT, D. [1995]: *European Stamp Design: A Semiotic Approach*, Londres, Academy Ed. ;
- [1999]: « La sémiotique du timbre-poste », *Communication et Langues*, n° 120, 81-93.
- VAN DER KISTE, J. [1994]: *Kings of the Hellenes: The Greek Kings 1863-1974*, Phoenix Mill, Sutton Publishing.

OUVRAGES PHILATÉLIQUES

- Stanley Gibbons Stamp*, catalogue, 3^e partie: *Balkans*, 3^e éd., Londres, Stanley Gibbons, 1987.
- Vlastos*, catalogue (en grec), 25^e éd., Athènes, O. Vlastos ltd., 1992.

ILLUSTRATIONS

(les titres renvoient au catalogue de Stanley Gibbons)

1. Byron at Missolonghi, 16 avril 1924.
2. Temple of Theseus, Athens, 1 avril 1927.
3. General Favier and Acropolis, 1 août 1927.
4. National Bank headquarters, Athens, 30 mars 1966; *design*: A. Tassos.
5. Greek 25 d. banknote of 1867, 30 mars 1966; *design*: A. Tassos.
6. Women runners, 10 mai 1982; *design*: P. Gravalos et V. Constantinea.
7. «Hermès» 1 l. timbre de 1861; 20 décembre 1961; *design*: A. Tassos.
8. Sun Chariot, 10 novembre 1935; *design*: M. Biskinis.
9. Daedalus and Icarus, 10 novembre 1935; *design*: M. Biskinis.
10. Panathenaic chariot, 1 novembre 1937.
11. Youth's head, 27 décembre 1958.
12. Apollo and labyrinth, 5 juillet 1963; *design*: A. Tassos.
13. Marathon Cup, first Olympics, 6 avril 1967; *design*: A. Tassos.
14. Fish and trident «Fishing», 20 septembre 1951.
15. Ceres [sic] and tractors «Agriculture», 20 septembre 1951.
16. Ephebi Oath and Scout Promise, 23 avril 1960; *design*: A. Tassos.
17. Boeing «707» crossing Atlantic Ocean, 26 mai 1966; *design*: A. Tassos.
18. Merchant ship and figurehead, 26 juin 1967; *design*: A. Tassos.
19. Athena defeats Alkyoneus (from frieze, Altar of Zeus, Pergamos), 27 avril 1968.
20. Athena attired for battle (bronze from Piraeus), 27 avril 1968.
21. Emperors Constantine and Justinian making offerings to the Holy Mother (Byzantine mosaic), 27 avril 1968.
22. Emperor Constantine Paleologos (lithograph by D. Tsokos), 27 avril 1968.
23. «Greece in Missolonghi» (painting by Delacroix), 27 avril 1968.
24. «Evzone» (Greek soldier, painting by G.B. Scott), 27 avril 1968.
25. Statue of King Constantine, 9 octobre 1938.
26. King George II, 24 janvier 1937.
27. Surcharge: Restoration of Monarchy, 28 septembre 1946.
28. King George II Mourning Issue, 15 avril 1947.
29. Queen Amalia, 21 mai 1956; *design*: A. Tassos.
30. Queen Frederika, 21 mai 1956; *design*: A. Tassos.
31. Kings of the Greek Dynasty, 29 juin 1963; *design*: A. Tassos.
32. Death of Paul I, 6 mai 1964; *design*: A. Tassos.
33. Royal Family, 19 décembre 1966; *design*: A. Tassos.
34. Roosevelt Mourning Issue, 21 décembre 1945.
35. Battle of Crete, 15 septembre 1948.
36. Captive children and map of Greece, 1 février 1949.
37. «Victory» and Greek soldiers through the ages, 29 août 1959.
38. Soldier and Phoenix, 30 août 1967; *design*: une idée de A. Skylitses.
39. Voir *ill.* 32; aussi «Knitting-needle boxes», 21 novembre 1966; *design*: A. Tassos.
40. Athena Promachos, 12 octobre 1969; *design*: P. Gravalos.
41. «Resistance», 12 octobre 1969; *design*: P. Gravalos.
42. Map of Eastern Mediterranean Theatre, 12 octobre 1969; *design*: P. Gravalos.
43. «Resistance in Thrace», 8 novembre 1982; *design*: P. Gravalos, (A. Tassos).
44. «Kaisariani, Athens», 8 novembre 1982; *design*: P. Gravalos, (G. Sikeliotis).
45. «Struggle in Northern Greece», 8 novembre 1982; *design*: P. Gravalos, (V. Katraki).

ABY WARBURG ET LES TIMBRES EN TANT QUE DOCUMENT CULTUREL

KAREN MICHELS et CHARLOTTE SCHOELL-GLASS

L'œuvre de l'historien de l'art hambourgeois Aby Warburg (1866-1929) a eu un destin singulier. Elle ne faisait pas partie du *mainstream* de l'histoire de l'art et n'a que plus tard influencé cette discipline. Le nom de Warburg continue de vivre dans l'institution fondée à Hambourg et émigrée à Londres, le Warburg Institute. Encore aujourd'hui, l'œuvre de Warburg est de la plus grande actualité, mais en même temps une pierre d'achoppement irritante quoique productive. Depuis 1970, sa « *kunstgeschichtliche Kulturwissenschaft* » (science de la culture traitant de l'histoire de l'art) est étudiée en Italie, en Allemagne, en France et aux États-Unis avec un intérêt toujours grandissant, elle est traduite et prise comme point de départ pour de nouvelles recherches¹.

Warburg consacra sa vie à la Renaissance, en particulier aux débuts de la Renaissance florentine; sa thèse traitait déjà d'un problème de l'histoire de l'art de Florence, la *Vénus* et la *Primavera* de Botticelli. La réception de l'art antique, déjà visible dans ses premiers travaux, le fascinait tout particulièrement et il tentait de la suivre en utilisant des chemins inhabituels. Il constata qu'on devait tout spécialement porter notre attention sur « les accessoires en mouvement » des cheveux et des robes, afin de comprendre la fonction de la réception artistique de l'Antiquité du XV^e siècle. Après de longues années d'intensives études d'archives à Florence, il formula son *credo* : « le mot en image », qu'il opposa à une science de l'art orientée uniquement vers l'analyse de la forme, nommée à cette époque « la méthode prédominante ».

En tant que savant, Warburg avait, au début du XX^e siècle, fondé à Hambourg une bibliothèque, la « *Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg* » (KBW), qui était surtout consacrée à l'étude de l'art de la Renaissance. Mais le nom de cette bibliothèque révélait un programme dépassant largement le cadre étroit de l'histoire de l'art : il s'agissait avant tout pour Warburg de surmonter le « parti pris de police frontalière » de sa discipline. En effet, sa préoccupation principale était de comprendre les cultures du passé par leurs images et leurs documents (« Actes »). Ce fut bientôt le processus de l'échange artistique, du transport d'images et de symboles, souvent sur plusieurs périodes et sur de longues distances, qu'il cibra d'abord, comme dans ses études, sensationnelles pour l'époque, sur les fresques

astrologiques de la Sala dei Mesi du Palazzo Schifanoia à Ferrara. Dans les années 1900-1920, Warburg publia de courts travaux, par exemple sur les tapisseries flamandes, ou encore sur les tracts allemands ou les tableaux d'autel hollandais, qui fonctionnaient également comme «véhicule d'images». Ce faisant, Warburg réalisa rapidement, dans le cadre de sa recherche, qu'une séparation entre l'art noble et l'art trivial n'était pas indiquée – il s'agissait là d'une nouvelle conception pour la recherche en histoire de l'art. De même, Warburg remarqua très tôt qu'une distinction selon les disciplines académiques n'était plus valable. Ses recherches étaient orientées vers des problèmes spécifiques et tout ce qui pouvait contribuer à leurs solutions était utilisé. Il prit tout autant au sérieux les sources littéraires que l'astrologie, le commerce, la fête, le théâtre, la danse et les rites; les livres de compte de la Renaissance tout comme les horoscopes arabes et les chroniques familiales florentines. Il porta son regard aussi bien sur des chefs-d'œuvre canonisés des arts plastiques que sur – c'était là tout nouveau – des artefacts dans le domaine des arts appliqués et de la culture quotidienne: cartes géographiques, affiches publicitaires, descriptions de défilés solennels, tapisseries, photos de presse et timbres. Cette démarche fut à l'origine de l'étude et de l'analyse des timbres en histoire de l'art.

L'HISTORIEN DE L'ART EN TANT QUE PHILATÉLISTE

«Qu'est-ce que le destin? Il y a une idée en moi sur la signification de l'art philatélique en tant qu'épidiascope de la fête politique au XX^e siècle», note Aby Warburg dans son journal de bibliothèque (21 déc. 1926)². Le thème de la réflexion de Warburg est quelque peu énigmatique; pourtant l'originalité des questions posées est déjà manifeste. Premièrement, la création de timbres est, dans son ensemble, interprétée comme un «art». Deuxièmement, il émet la thèse que les timbres reflètent en général les pratiques sociales, comme «la culture de la fête». Au centre des timbres, considérés comme un «art officiel», les événements politiques et sociaux

deviennent, grâce à l'«épidiascope», clairement visibles. Les timbres étaient ainsi, pour Warburg, des documents particulièrement expressifs eu égard à leurs fonctions allégoriques vis-à-vis de l'État. Il s'intéressa au timbre en tant qu'insigne de la souveraineté, par rapport aux monnaies et aux gemmes, aux informations que le timbre pouvait fournir sur son époque et son niveau de culture, au rang symbolique qu'il possédait. Ce dernier aspect fut particulièrement important pour Warburg. Pour lui, la conception de timbres devenait un «système de création symbolique»³.

Dès 1918, Warburg, lui-même philatéliste, avait proposé à son éditeur B.G. Teubner à Leipzig une publication sur le «développement des timbres en histoire de l'art», mais Teubner refusa en précisant que les acheteurs ne seraient pas assez intéressés par une étude aussi spécifique. Pourtant Warburg garda les timbres en vue. Dans sa bibliothèque, il aménagea une section consacrée à ce thème et étudia les timbres sous l'angle de l'histoire de l'art, ceux dont les motifs pouvaient avant tout s'intégrer à son argumentation consacrée à la preuve d'un processus d'échange culturel. Son intérêt pour les timbres postaux, et en conséquence pour l'iconographie d'un symbole officiel, s'est encore intensifié lorsque la bibliothèque emménagea en 1926 dans un nouveau bâtiment, qui fut par la suite élargi en un institut de recherche semi-public. Dans les écrits publiés par Warburg, ses recherches sur les timbres n'ont trouvé qu'un faible écho, mais elles sont documentées dans le journal de bibliothèque précité de la KBW.

Ce journal a débuté en 1926 lors du déménagement de la bibliothèque dans un nouveau bâtiment. Les notations régulières proviennent de Warburg et de ses deux principaux collaborateurs, Fritz Saxl et Gertrud Bing. Jusqu'à la mort de Warburg, le 26 octobre 1929, le journal comptait neuf volumes. On y fait mention d'achats de timbres, de visiteurs qui furent initiés à la «problématique des timbres», de la littérature philatélique qui fut acquise et classée. Par moments, les discussions allaient assez loin, si bien qu'il est arrivé que trois timbres furent

ill. 1



ill. 2



ill. 3



ill. 4



expressément collés dans le journal; ils montraient le Président de la République Paul von Hindenburg, le Président de la République Friedrich Ebert et Johann Wolfgang von Goethe⁴. En outre, Warburg suivait de manière attentive et critique l'émission des nouveaux timbres-poste :

*Ai vu des exemplaires de timbres (en comparaison avec le nouveau timbre niais). Haas critique devant le parlement (Reichstag) non seulement le timbre de Fredericus mais aussi le V. (!!!) de Schiller.*⁵ (ill. 1)

Il proposa plusieurs fois, avec insistance mais en vain, au Deutschen Museum à Munich, avec lequel il était déjà en pourparlers au sujet de l'installation d'un département d'astrologie, la mise en place d'un département de philatélie. Warburg aurait bien voulu transmettre ses propres recherches à des scientifiques plus jeunes. Ainsi, il nota en décembre 1926: «Ai classé des timbres. Ai porté l'attention de Mlle Sellschopp sur les possibilités d'appliquer l'histoire de l'art au domaine philatélique»⁶. La jeune étudiante hambourgeoise saisit tout aussi peu cette proposition que le fils de Warburg, Max Adolph, qu'il tenta également de passionner pour les timbres. Un des multiples titres, avec lesquels Warburg cherchait à reformuler sans cesse ses thèmes de recherches, était le suivant:

*Histoire de l'art des timbres en ébauche. Un essai de Max Adolph Warburg, Dr phil, avec une préface et une étude sur les timbres de la Barbade de Aby Warburg. Édition Idea Victrix.*⁷

LA « BARBADE » ET LA « SEMEUSE »

Warburg s'était donc réservé pour lui-même le travail sur le cas particulier des « timbres de la Barbade ». Sur un timbre de la Barbade, île antillaise appartenant à la Grande-Bretagne, il avait découvert la silhouette du roi anglais Edouard VII, qui conduisait, comme jadis Neptune, un char de triomphe tiré par des chevaux de mer (ill. 2)⁸. Il y est écrit: «Il règne sur les mers» («Britannia, rule the waves»). Sur des

timbres plus anciens, c'est la reine Victoria (ill. 3) qui est représentée dans ce même char triomphal. Le texte, aussi imprimé sur le timbre, est le suivant: «Et penitus toto regnantes orbe Britannos»⁹, une citation transformée – mais de manière décisive – des *Bucoliques* de Virgile (vers 66): «et penitus toto divisos orbe Britannos». Alors que Virgile caractérise les Anglais comme «entièrement séparés» du reste du monde, la légende du sceau signifie que les Anglais «règnent sur le monde entier». Pour Warburg, c'est l'exemple par excellence d'une «inversion énergétique»¹⁰, d'un renversement de sens. Ce qui servit à réaliser ce motif provenant de la mythologie classique fut un sceau anglais que le roi Charles II avait prêté en 1663 au gouverneur de la Barbade. Warburg qualifie d'acte symbolique cette transformation, effectuée sur le timbre, de Neptune en les traits du souverain anglais et, en même temps, en la figure de Britannia. Edouard VII est ici déguisé de manière mythologique; ainsi, en tant que graphique monochrome, le timbre garde une distance métaphorique avec la réalité. Il fonctionne, selon les mots de Warburg, comme un «symbole énergétique», comme un «inverseur» qui peut transformer l'énergie inhérente à un caractère d'expression. En conséquence, le timbre de la Barbade devint pour Warburg le témoin principal de sa théorie de l'image. Il prouvait non seulement la capacité de survie formelle du caractère de la forme antique, mais aussi la possibilité d'un renouveau de telles formes par des contenus actuels. Warburg n'a pas publié ce matériel, mais il a tout de même présenté les résultats de sa recherche lors de plusieurs conférences¹¹.

Warburg correspondait sur cette question avec différents chercheurs, dont E.M. Shilstone à la Barbade, qui a publié l'emblème de l'île antillaise et son iconographie, mais seulement après la mort de Warburg¹². Sous l'angle historico-culturel se rapportant à l'antiquité, le sceau du XVII^e siècle sur le timbre apparaît comme un symbole qui s'adapte à

ill. 5



ill. 6



ill. 7



ill. 8



diverses situations, prouvant la viabilité des caractères de l'image antique. Ce qui n'entrait pas dans le cadre des études des savants dans les années 1920 et 1930 est ici la question coloniale, décidément une perspective politique, mais qui a fait récemment l'objet de recherches¹³. Le problème d'une identité nationale, image dont les caractères étaient issus de modèles européens et antiques, y est représenté comme un processus qui se servait d'emblèmes ambivalents. L'image, que les anciennes colonies se faisaient d'elles-mêmes, fut ainsi influencée jusque dans un passé proche.

Un autre exemple nous est offert par un timbre français, la « Semeuse » (ill. 4). Tout comme pour le timbre de la Barbade, Warburg l'a ajoutée à une planche dans son « Bilderatlas », atlas d'images¹⁴. Il représente une jeune femme enveloppée dans un long habit qui caresse légèrement ses chevilles. Dans un mouvement ample, elle tient dans la main gauche un semoir, dans lequel elle puise de la main droite des graines qu'elle épand. Warburg la met en relation avec un enchaînement de motifs, qui documente la continuation de l'antiquité jusque dans les insignes de la souveraineté de sa propre époque. Cet enchaînement a pour point de départ la figure de la ménade antique. Cette image de la femme, représentée le plus souvent dans une danse extatique, se transformait, ainsi le démontrait-il, jusqu'à la renaissance de la forme d'une femme dansant avec légèreté, représentée comme nymphe ou servante dans les œuvres de Botticelli ou de Ghirlandajo, incarnant sans cesse une « mobilité antique idéale »¹⁵. Sur le timbre français, la nymphe fait figure de

[...] symbole vénérable de la fécondité de la France aux yeux du public. Sûrement, est-elle, au sens pratique, une déesse serviable;

même si elle n'apporte pas de foie gras, elle doit, au service du mot ailé, porter la pensée jusqu'à l'endroit où la Poste, en d'autres termes, le peuple, tributaire seulement de l'État, le veut.¹⁶

La « filiation iconographique »¹⁷ n'est donc qu'une partie de l'analyse des timbres ; d'un autre côté, la fonction et la perception d'un motif transmis constituent tout autant, pour l'historien de l'art, un élément de réflexion : la ménade, figure et parabole de la passion, se suffisant à elle-même, devient sur le timbre une servante bien réelle de la poste. Pourtant, lorsque Warburg voulut de son côté faire ébaucher un timbre postal aérien au service d'idées élevées, il perdit de vue le lien avec le contexte des signes et des symboles. Il espérait toutefois donner une forme à un événement historique grâce à un caractère d'image fait sur mesure et définitif (ill. 5).

« IDEA VINCIT »

« Le timbre postal aérien met la dynamique d'échange énergétique à la place du transfert de volonté politique »¹⁸. Le potentiel de médiation du timbre parut d'une telle évidence au savant qu'il alla même jusqu'à utiliser le médium pour ses propres fins afin de répandre une de ses idées politiques favorites. Quand, en 1926, les trois ministres des Affaires étrangères européens, Aristide Briand, Joseph Austen Chamberlain et Gustav Stresemann, reçurent le prix Nobel de la paix pour leurs efforts de négociations lors des Accords de Locarno, Warburg conçut l'idée d'un nouveau timbre postal aérien. Il devait porter au monde entier le message d'une Allemagne de nouveau prête à la communication et à la collaboration internationales et, en même temps, il devait satisfaire à son exigence en matière de symboles de pouvoir et d'expression contemporains. Il commanda l'ébauche (ill. 6) à un vieil ami, l'artiste munichois Alexander Liebmann. Il le pria

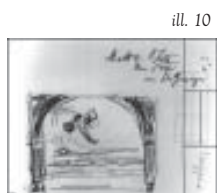
[...] de [lui] dessiner d'abord un nouveau timbre allemand en format oblong, qui devait montrer la mer et au-dessus l'avion en plein décollage, portant l'inscription Briand Chamberlain Stresemann. [Il reçut] comme réponse trois échantillons banals

mais rapidement exécutés. Les propositions d'amélioration ne donnèrent rien (*l'Empire allemand dans l'eau*).¹⁹

Warburg profita de la visite de Stresemann à Hambourg pour lui présenter cette ébauche de timbre et le conduire à la KBW. Stresemann, républicain par raison, avait trouvé la force de projeter la république de Weimar dans un avenir européen. Le nouvel ordre de paix européen, que les Accords de Locarno devaient fonder, était « l'idée victorieuse » que Warburg voulait ériger en monument commémoratif.

*Locarno représentait un espoir et c'est ainsi que Chamberlain pouvait affirmer qu'il n'y aurait désormais ni vainqueurs ni vaincus. C'est dans ces mêmes termes que Stresemann affirma, lors de la signature des accords le 1^{er} décembre 1925, qu'il était approprié de parler d'une « idée européenne victorieuse ».*²⁰

Les ébauches d'Alexander Liebmann d'après les esquisses d'Aby Warburg montrent un avion qui s'élève de la droite vers la gauche au-dessus de la surface stylisée de la mer (ill. 6). On a expérimenté ce motif en plusieurs variations (ill. 7), mais avant tout avec la typographie (ill. 8) pour les légendes « Chamberlain Briand Stresemann », « Deutsches Reich » et « Idea Victrix »²¹. Les ébauches s'inspiraient



clairement des timbres, déjà en circulation, de la Freistadt Danzig (ill. 9), qui montraient un avion au-dessus du

schéma de la ville et où la légende y apparaissait déjà (« Poste aérienne ») sur les ailes de l'avion postal. De même, le cadre aux contours

d'arcades dans l'esquisse de Warburg a déjà été utilisé antérieurement (ill. 10). Les propositions vieux jeu de Liebmann, et à l'évidence aussi sa propre fantaisie d'image, n'étaient pas, aux yeux de Warburg, à la hauteur de l'importance de la rencontre: l'idée victorieuse devait se montrer immédiatement sous une forme moderne orientée vers l'avenir.



*Alors [...] j'eus l'idée que Strohmeyer devait être l'artiste tant recherché, dont j'avais toujours fortement apprécié l'élément statique, complété de traits à la fois fantastiques et faisant référence au réel, élément qui m'avait toujours paru exceptionnel. Mais je restais seul avec mon enthousiasme. [...] Je lui montrai mes esquisses minables, non plus pour un timbre mais pour une feuille: vol ascendant. Légende sur la partie inférieure des ailes, et des barres de fer d'un arc qui n'atteignaient leur hauteur qu'en dehors de la surface de la feuille. [...] L'effet de cette feuille sur Stresemann ne se fit pas attendre.*²²

La « feuille de lino » d'Otto Heinrich Strohmeyer fut imprimée en 46 exemplaires et remise à Stresemann, Briand et Chamberlain avec l'aide du ministère des Affaires étrangères. En même temps, elle fut envoyée dans le monde entier, comme il est minutieusement documenté dans le journal et noté dans sa correspondance²³. Son inventeur était un jeune architecte et graphiste²⁴ qui avait étudié à Munich. Il quitta cette ville en 1925, « dégoûté par la peste fasciste qui commençait à se faire remarquer par sa brutalité »²⁵. À Hambourg et sous la direction de l'architecte Fritz Höger, il avait participé à la construction de la Chilehaus, un chef-d'œuvre de l'architecture expressionniste. À cette époque, une série de graphiques vit le jour, lesquels reçurent, au moins sur la scène artistique locale, un accueil favorable: en 1927, « les abstractions hambourgeoises » de Strohmeyer – une suite de sept gravures sur linoléum – ont été commentées dans *Der Kreis. Magazin für künstlerische Kultur*²⁶. L'auteur de cet article tout à fait positif fut le jeune historien de l'art munichois Alfred Neumeyer, qui venait de terminer sa formation par un stage à la Hamburger Kunsthalle et à la K.B.W. Neumeyer fut particulièrement impressionné par le fait que Strohmeyer avait réussi à

montrer, à partir des motifs représentés – bâtiments techniques comme des ponts, des tunnels ou des bateaux (ill. 11 et 12) –, et en allant au-delà de l'élément constructif, « la tendance intérieure » de l'architecture. En effet, l'artiste avait développé un ensemble de lignes particulièrement dynamique, qui traitait l'objet comme un ornement et projetait en avant son impulsion du plus profond de l'espace de l'image, pénétrant par là même immédiatement la sphère du contemplateur. Il est en outre impressionnant de voir que Strohmeier a réussi dans ses ébauches à formuler les excès de l'expressionnisme moderne.

Jusqu'à aujourd'hui, aucun exemplaire de ce graphique ne s'est trouvé dans les archives du Warburg Institute²⁷. Pourtant, la feuille graphique put être identifiée (par K. Michels) sur une photographie (ill. 13), qui montre Warburg, Gertrud Bing et le secrétaire Hans Volmer dans une chambre d'hôtel à



ill. 13

Rome (en 1929), au milieu des planches pour l'atlas d'images (*Mnemosyne*) en préparation. Cette feuille est posée contre le mur, sur des livres, entre Bing et Warburg, et montre l'avion s'envolant d'un hangar dynamiquement stylisé, allant à l'encontre du contemplateur et portant sous ses ailes fines la



ill. 14

légende « Idea Vincit »; la lisière en bas de l'image porte les noms « Briand Chamberlain Stresemann » (ill. 14).

Le fait que l'« Idea Vincit » fut emportée lors d'un long voyage d'études à Rome prouve que l'« incarnation » de l'idée européenne de Strohmeier conservait aussi là-bas sa valeur pour les membres de la KBW. Et cela non seulement, comme il ressort des inscriptions dans le journal de 1926, parce que les participants se tenaient en politique invariablement du côté de l'entente internationale et d'une Europe en paix, mais aussi pour des raisons qui sont à chercher du côté de l'histoire de l'art, comme Warburg l'ambitionnait²⁸:

*Il semble que je montrerai à Stresemann la valeur de la reconnaissance de l'ambivalence imagée dans le cercle du monde officiel des images des timbres: par exemple, remplacement de la monumentalité rétrospective antique par une autodynamique humaine.*²⁹

Quand Stresemann formule, lors de son dernier discours – devenu célèbre – devant la fédération des peuples, la question: « Et où se trouve la monnaie européenne, le timbre européen? », il est permis de supposer que ces réflexions remontent aux efforts intensifs de l'historien de l'art Aby Warburg.

AVION ET AÉRONEF

Aux yeux de Warburg, « l'autodynamique humaine » du Moderne est incarnée par la dynamique technique de l'avion. Son intérêt pour l'aviation s'était déjà manifesté en 1913 dans une étude sur deux tapisseries de Bourgogne, datant du XV^e siècle³⁰. Sur l'une des tapisseries est représentée la navigation aérienne légendaire d'Alexandre le Grand, qui s'élève dans les cieux dans une cage métallique tirée par quatre rapaces. Warburg était à même de prouver qu'il s'agissait du duc de Bourgogne Charles le Téméraire, qui apparaissait ici sous les traits d'Alexandre le Grand. Mais, en même temps, Warburg interprétait la scène à la lumière de son époque; pour lui, elle montrait que non seulement l'art italien mais aussi l'art nordique de la Renaissance « avaient contribué à

la tendance de l'homme moderne à dominer le monde». «L'aéronaute moderne, qui se penche sur "l'actuel" problème du refroidisseur du moteur», devrait être informé sur le fait que

*[...] son arbre généalogique spirituel, en passant par Charles le Téméraire – occupé à rafraîchir avec des éponges mouillées les griffes brûlantes de ses rapaces s'élançant vers le haut, rejoint «Alexandre le Grand».*³¹

Warburg a en outre, comme en témoigne le journal, suivi avec grand intérêt les performances de l'aéronautique moderne, et il les a mises dans un contexte symbolique. Il n'était pas le seul. L'avion est, surtout dans les années 1920, un des grands modèles culturels très répandus. Les effets de l'aéronautique moderne, la nouvelle perception de l'espace et de la vitesse qu'elle induit et sa représentation artistique sont maintenant bien connus³². Il est aussi porté à notre connaissance que Warburg observait le développement des techniques de communication, tels le téléphone et le télégraphe, avec une certaine critique. Ces techniques abîmaient selon lui le «sentiment des lointains». La «destruction de la distance» pourrait à la longue faire reculer la culture de l'ère des machines en deçà de ce que les «sciences naturelles sorties du Mythe avaient difficilement atteint» – le retour au chaos serait déjà programmé³³. Par contre, il a largement utilisé ces nouvelles techniques – par exemple le nouveau bâtiment de la bibliothèque construit en 1926 est équipé de 28 téléphones, d'un poste pneumatique et de plusieurs ascenseurs de livres. Mais l'avion et le zeppelin, considérés comme des «destructeurs de distance par excellence», revêtent une importance capitale dans son système de valeurs. L'avion, en particulier, n'est pas seulement un nouveau moyen de s'approprier le monde, mais aussi un porteur d'«idée», si bien que Warburg y consacre une planche dans sa dernière œuvre, le «Bilderatlas»³⁴.

Dans la photographie romaine, l'avion est perçu, aux yeux des scientifiques qui s'adonnent aux questions de la réception de l'Antiquité, comme un

emblème moderne, comme un aveu en faveur de la philosophie des Lumières, d'un humanisme de l'action et du progrès. Et ceci en pleine Rome, le centre du fascisme, contre lequel l'«Idea Vincit» devait être déployée de toutes forces en 1926, comme Warburg le nota dans le rapport annuel du journal au sujet d'un timbre-poste italien qui montre le motif des fascistes, les «fascies» romains:

*L'antiquité, en tant que marque («fascies»), mène en Italie à la révélation de la manie du pouvoir schizophrène: alors que l'«Idea Vincit» de Strohmeyer est une protestation de l'idée comme entité désincarnée.*³⁵

* * *

Warburg n'était pas le seul à s'intéresser de manière scientifico-culturelle aux timbres, étude qui évoluait certes dans le cadre de la philatélie, mais qui la devançait aussi: la République de Weimar s'était accordé un «Reichskunstwart», qui était chargé de promouvoir la conception nouvelle et moderne d'emblèmes et d'insignes de la souveraineté du jeune État. Le fonctionnaire en charge du «graphique de l'État» s'appelait Edwin Redslob (1884-1973)³⁶. En 1927, lors de l'exposition *Le Façonnement artistique du Reich*, il vint à Hambourg et fit un discours à la K.B.W. sur le «timbre en tant que document culturel»³⁷. Il expliqua, entre autres, comme le rapporte le journal quotidien, comment un timbre devait agir et ce qu'il devait produire:

*Le timbre devrait être un symbole de la culture de notre pays, un but qui ne peut être atteint que par des moyens graphiques. Il ne devrait pas montrer un style de médaille, être une affiche, un paysage ou une image qu'on observe avec lenteur, mais devrait posséder une apparence de cachet et une empreinte traditionnelle.*³⁸

Dans ces conditions, on ne peut guère s'étonner de ce que la feuille graphique de Strohmeyer, malgré ses qualités formelles pour l'époque, ne fut autrement considérée par Warburg que comme une ébauche pour un timbre-poste.

NOTES

1. Voir A. Warburg, *La Rinascita del paganesimo antico. Contributi alla storia della cultura*, Florence, Raccolti di Gertrud Bing, 1966 ; A. Warburg, *The Renewal of Pagan Antiquity: Contributions to the Cultural History of the European Renaissance*, Los Angeles, 1999 ; A. Warburg, *Essais Florentins* (prés. d'E. Pinto), Paris, Klincksieck, 1990. P.-A. Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement. suivi de Aby Warburg: Souvenirs d'un voyage en pays Pueblo, 1923 ; Projet de voyage en Amérique, 1927*, Paris, Macula, 1998.
2. A. Warburg, *Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg mit Einträgen von Gertrud Bing und Fritz Saxl*, dans K. Michels et C. Schoell-Glass (sous la dir. de), A. Warburg, *Gesammelte Schriften. Studienausgabe*, vol. 7, Berlin 2001. Dorénavant *Tagebuch der KBW*.
3. *Tagebuch der KBW*, p. 62.
4. *Ibid.*, p. 471.
5. *Ibid.*, p. 24.
6. *Ibid.*, p. 33.
7. *Ibid.*, p. 40.
8. A. Warburg, « Mediceische Feste am Hofe der Valois auf Flandrischen Teppichen in der Galleria degli Uffizi », dans *Gesammelte Schriften, op. cit.*, p. 256 f.
9. Et les Britanniques régnaient complètement sur le monde entier.
10. *Tagebuch der KBW*, p. 81.
11. Si Warburg avait suivi le conseil de son collaborateur Fritz Saxl, ce texte aurait été au moins enregistré (voir les archives du Warburg Institute, correspondance, lettre de Fritz Saxl à Warburg, 29 juillet 1928).
12. E. M. Shilstone, « The Society's Corporate Seal », *The Journal of the Barbados Museum and Historical Society*, 1933-1934.
13. V. Hewitt, « A distant View. Imagery and Imagination in the Paper Currency of the British Empire, 1800-1960 », dans E. Gilbert et E. Helleiner (sous la dir. de), *Nation-States and Money. The Past, Present and Future of National Currencies*, Londres et New York, 1999, p. 97-116, en particulier la page 113.
14. A. Warburg, *Der Bilderatlas Mnemosyne*, M. Warnke et C. Brink (sous la dir. de), dans *Gesammelte Schriften. Studienausgabe*, vol. 2, I, Berlin, 2000.
15. E.H. Gombrich, *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, Londres, The Warburg Institute 1970, p. 105-27.
16. Matériel accompagnant l'exposition « Aby M. Warburg. Mnemosyne », Hamburg, s.d. Texte pour la planche 77 : Warburg, conférence à la Chambre de commerce, 1928.
17. *Tagebuch der KBW*, p. 269.
18. *Ibid.*, p. 62.
19. *Ibid.*, p. 23.
20. H. Mommsen, *Die verspielte Freiheit. Der Weg der Republik von Weimar in den Untergang 1918-1933*, Berlin, Propyläen-Verlag, 1989, p. 216.
21. Warburg fit appel à plusieurs experts pour clarifier la question, à savoir comment devait être la version latine correcte. La légende retenue sur les ébauches « Idea Victrix » fut bientôt abandonnée au profit de la forme plus active « Idea Vincit » (*Tagebuch der KBW*, p.24).
22. *Ibid.*, p. 23f.
23. D. McEwan, « Facetten einer Freundschaft: Aby Warburg und James Loeb. Verwandte, Freunde, Wissenschaftler, Mäzene », dans J. Loeb 1867-1933, *Kunstsammler und Mäzen*, Schlossmuseum der Stadt Murnau 2000, p. 75-98, p. 88f.
24. Strohmeyer est né en 1895 à Lahr (Forêt Noire), il a étudié

- l'architecture à la Technische Hochschule de Munich avec T. Fischer ; à partir de 1946, il participa à la reconstruction de Hambourg.
25. Voir R. Italiaander, « Gleise und Nebengleise des O.H. Strohmeyer », Hamburg, Freie Akademie der Künste, 1964, p. 20.
 26. A. Neumeyer, « Heinrich Strohmeyers Linolschnitte : Hamburgische Abstraktionen », dans *Der Kreis*, cahier 4, avril 1927, p. 215-218.
 27. Entre-temps, une des feuilles a été retrouvée par D. McEwan, l'archiviste du Warburg Institute, au Fogg Art Museum de Harvard University, auquel l'historien de l'art américain P. J. Sachs en avait fait don.
 28. Au sujet de Warburg en tant que « bon européen », voir C. Schoell-Glass, « An Episode of Cultural Politics during the Weimar Republic: Aby Warburg and Thomas Mann Exchange a Letter Each », dans *Art History* 21, 1998, p. 107-128.
 29. *Tagebuch der KBW*, p. 36.
 30. « Luftschiff und Tauchboot in der mittelalterlichen Vorstellungswelt » (1913), dans A. Warburg, *Gesammelte Schriften. Studienausgabe*, t. I, Berlin, 1998, p. 241-49, ann. p. 386-388.
 31. *Ibid.*, p. 249.
 32. Voir C. Asendorf, *Super Constellation. Flugzeug und Raumrevolution*, Vienne, Springer, 1997.
 33. *Ibid.*, p. 135
 34. *Der Bilderatlas Mnemosyne, op. cit.*, planche C.
 35. *Tagebuch der KBW*, p. 39.
 36. W. Speitkamp, « "Erziehung zur Nation". Reichskunstwart, Kulturpolitik und Identitätsstiftung im Staat von Weimar », dans H. Berding (sous la dir. de), ; *Nationales Bewusstsein und kollektive Identität* 2, Frankfurt, Suhrkamp, 1994.
 37. *Hamburger Fremdenblatt*, n° 226, éd. du soir du 17 août 1927, p. 3.
 38. *Ibid.*

ILLUSTRATIONS

1. F. Schiller, Deutsches Reich.
2. Barbados, 3 Pence avec Edouard VII.
3. Barbados, One Farthing avec la reine Victoria.
4. République française, 5 centimes.
5. New York, la Statue de la Liberté et un avion, United States Air Mail, 15 cents.
6. Esquisse d'A. Warburg pour « Idea Vincit ». The Warburg Institute, archives.
7. A. Liebmann, « Idea Victrix », 1926. The Warburg Institute, archives.
8. A. Liebmann, « Idea Victrix », 1926. The Warburg Institute, archives.
9. Freie Stadt Danzig, Flugpost, 2 1/2 G (19..).
10. Esquisse d'A. Warburg, « Idea Vincit », pour Strohmeyer. The Warburg Institute, archives.
11. H. Strohmeyer, Hochbahn, dans *Der Kreis*, 1927.
12. H. Strohmeyer, Stapellauf, dans *Der Kreis*, 1927.
13. G. Bing, A. Warburg et H. Volmer à Rome en 1929, avec la feuille de Strohmeyer. The Warburg Institute, archives.
14. H. Strohmeyer, « Idea Vincit », 1926. The Fogg Art Museum, Harvard University.

hors dossier

DE L'ICONICITÉ AUX SCÉNARIOS ICONIQUES

LES MULTIPLES CHEMINS DU «LOGOS AISTHËSIS» DANS L'ŒUVRE D'ARISTOTE

WILLIAM FIERS

La problématique de l'iconicité et de l'iconisation est l'une des plus épineuses et, en même temps, l'une des plus débattues dans la théorie de la sémiotique. Elle a amené, à la fin des années 1960, à une véritable controverse méthodologique portant notamment sur le caractère analogique de l'icône. Nous allons tout d'abord retracer brièvement les grandes lignes du débat afin de mieux situer notre propre contribution.

Constatons d'emblée que la controverse est due au fait que, depuis toujours, la sémiotique d'inspiration peircienne revendique l'iconicité comme son domaine d'expertise et qu'elle considère l'iconicité dès lors comme un signe faisant partie de la triade «indice-icône-symbole»¹. Tandis que l'indice est un signe d'existence (la fumée indiquant le feu), l'icône n'indique que la possibilité de l'existence d'une chose à travers un certain degré d'isomorphisme. La chose se maintient en présence par l'intermédiaire de l'icône comme un schème spatio-temporel, qui reproduit la perception sous la forme d'une image analogique. Le symbole réduit finalement l'effet de vérité au statut du pensable, aux règles et aux codes ne permettant pas plus qu'une possibilité de reconnaissance².

S'ajoutent la domination du paradigme linguistique et ses modèles, qui ont fait office de critère d'évaluation pour le fonctionnement sémiotique de tous les systèmes de signes, verbaux et non verbaux, ce qui a eu pour conséquence une lexicalisation de la perception amenant à une césure entre le domaine propre à l'image et le domaine propre à la langue. Le résultat étant une perte de la compréhension du fonctionnement spécifique des codes analogiques de

l'image, car la lexicalisation de la perception à l'aide des modèles linguistiques passe totalement outre à la capacité des effets sensoriels de l'image à produire *sui generis* des effets iconiques et «n'analyse que le discours dont telle image ou tel tableau est l'objet, non les données plastiques qui les définissent dans leur spécificité»³. Comme les premiers sémiologues considèrent tout ce qui relève dans l'image d'une analogie comme non codé et, en conséquence, non pertinent pour la *sémiosis*, et tout ce qui relève de l'arbitraire comme codé, alors pertinent pour la *sémiosis*, les éléments analogiques ne peuvent produire une signification qu'à travers un processus de codage. Celui-ci représente, selon Christian Metz, la condition *sine qua non* de la *sémiosis*:

*c'est au-delà de l'analogie que le travail du sémiologue peut commencer, faute de quoi on pourrait craindre [...] qu'il n'y ait plus rien à dire de l'image, sinon qu'elle est ressemblante.*⁴

Au début des années 1970, lorsqu'Umberto Eco soumet le concept d'iconicité à une révision, le débat entre dans une nouvelle phase. Selon lui, il n'y a aucune raison d'admettre que le signe iconique soit motivé, c'est-à-dire qu'il possède des caractéristiques analogiques susceptibles de reproduire des objets du monde naturel. Le signe iconique reproduit, comme le dit Eco, tout au plus

[...] quelques conditions de la perception commune, sur la base des codes perceptifs normaux et en sélectionnant ces stimuli qui – d'autres stimuli étant éliminés – peuvent permettre de construire une structure perceptive qui possède –

*par rapport aux codes de l'expérience acquise – la même signification que l'expérience réelle dénotée par le signe iconique.*⁵

En d'autres termes, les *stimuli* sensoriels des signes iconiques, codant un objet dans le monde réel, n'ont pas tant trait à ce qui est directement perceptible, mais sollicitent plutôt les schèmes mentaux permettant la reconnaissance d'un objet et sa valeur sémiotique. Le signe iconique reproduit dès lors seulement ces traits de l'objet réel qui sont homologues «au modèle de relations perceptives que nous construisons en connaissant et en nous rappelant l'objet»⁶. Vingt ans après cette publication, Eco ne juge pas nécessaire de revoir ses hypothèses. En envisageant la problématique de l'iconicité dans le cadre de «l'hypoiconicité» de Peirce, c'est-à-dire comme une procédure sémiotique quasi universelle déterminant le rapport d'homomorphie entre représentation et représenté, il la rapproche «d'une théorie établie de la similarité, c'est-à-dire [de] celle de la création de l'effet de ressemblance» à travers des «stimuli substitués» susceptibles de reproduire «quelques-unes des conditions de la perception de l'objet [et de mettre] en jeu les mêmes inférences perceptives que celles mises en jeu pour percevoir l'objet réel»⁷.

Le processus de codage est considéré par A. J. Greimas, à son tour, comme une transformation d'un niveau sémiotique non linguistique – la perception – en un niveau sémiotique linguistique. Greimas postule que la catégorisation de la perception du monde réel est conforme à celle de divers codes sensoriels (picturaux, filmiques, linguistiques) dans la mesure où l'une comme l'autre s'obtiennent à travers les mêmes figures sensorielles. La façon dont nous observons les objets et les significations dépend des figures que la forme des diverses sémiotiques met en place:

*[...] la transformation de l'expression en contenu, considérée comme une procédure de la mise en corrélation de deux systèmes virtuels – dont l'un commande le procès de la perception et dont l'autre rend compte de la manifestation linguistique de la structure sémantique –, peut être présentée comme une tentative d'explication du passage du référent extra-linguistique au plan du contenu linguistique, c'est-à-dire à la structure sémantique.*⁸

Pour Greimas, le processus de l'iconisation du perceptible s'inscrit dans la problématique de la sémiotique du monde naturel. En remplaçant le monde naturel contingent

des substances par un niveau morphologique, la sémiotique greimassienne considère ce monde comme une sémiotique à part entière, ayant une forme de l'expression et une forme du contenu, dont les figures sensorielles agissent sur l'homme sans aucune intervention linguistique. Ces figures ne sont pas des signes, mais des unités formelles qui font partie d'un réseau relationnel; elles forment le soubassement catégoriel sur lequel s'ancre la *grille de lecture* que le percevant projette sur le monde afin de lui donner une signification. «De nature sémantique – et non visuelle, auditive ou olfactive par exemple –, elle sert de “code” de reconnaissance qui rend le monde intelligible et maniable»⁹. Si le monde phénoménal est compris à travers la perception comme une morphologie de qualités sensorielles, la projection d'une grille de lecture – sorte de «signifié du monde», comme le dit Greimas – actualise l'existence virtuelle d'une structure sémantique et permet la reconnaissance thématique *iconique* du figuratif. En l'occurrence, l'iconicité est à considérer comme un principe d'homologation entre le plan du contenu et le plan de l'expression et non comme la mise en discours de figures sensorielles toutes faites, directement issues du monde naturel.

Or, qu'il s'agisse d'une analyse de l'iconicité de la sémiotique du monde naturel ou d'une sémiotique construite (littéraire, picturale, cinématographique), la lexicalisation des formants figuratifs en objets de sens entraîne une perte de la spécificité propre au niveau figuratif, dans la mesure où cette spécificité coïncide avec son identification lexicale sans que celle-ci épuise la totalité des articulations signifiantes de la perception.

Dans les années 1980, les carences de la sémiotique figurative ont été mises à nu, notamment par Jean-Marie Floch. Selon lui, le signifiant visuel permet avant tout une lecture proprement plastique des images, c'est-à-dire des phénomènes visuels analogiques qu'une lecture purement figurative virtualise afin d'établir une lexicalisation et de produire la *sémiosis*. La *sémiotique plastique*, que propose Floch, se constitue ainsi

*[...] sur le constat de l'insuffisance d'une seule approche « figurative » à rendre compte de la signification des tableaux, photographies ou même de certains plans d'architectures transformés en objets « esthétiques ».*¹⁰

En effet, s'il s'agit de déterminer la signification des images figuratives abstraites, la lecture figurative bute, selon Floch,

[...] sur des contradictions visuelles qu'actualise une lecture plastique. Tout se passe [...] comme si la lecture figurative s'avérait incapable de relier, d'enchaîner les signes qu'elle a constitués en tant que *sémiosis*, et ce du fait de la résistance ou du détournement du signifiant de certains d'entre eux.¹¹

Contrairement à la sémiotique figurative, la sémiotique plastique ne part pas du postulat d'une existence d'une grille de lecture conceptuelle antérieure à la description du signifiant, mais de l'idée que le signifiant est avant tout un ensemble d'unités plastiques dont le signifié s'obtient *a posteriori*, c'est-à-dire à travers l'isomorphisme semi-symbolique s'établissant à partir de la forme de l'expression, sans que celle-ci soit nécessairement lexicalisée comme une langue naturelle.

*La sémiotique plastique [...] est issue d'une volonté de rendre compte de la matérialité du signifiant des images et des espaces bâtis et, plus généralement, d'une interrogation sur les modes d'existence sémiotique des «logiques du sensible», pour reprendre l'expression de Claude Lévi-Strauss.*¹²

En bref, la sémiotique plastique s'interroge sur la manière dont le niveau de l'expression peut générer une signification, c'est-à-dire comment on peut passer d'une sensation à une perception, puis à une interprétation indépendamment du plan du contenu attaché à l'expression par convention.

Le retour à la sensation, comme point de départ d'un processus d'iconisation obéissant à ses propres lois, marque l'avènement de la *sémiotique tensive*. Le fait que les phénomènes sensoriels de la manifestation relèvent d'une tensivité constitutive, dont l'instance est le sujet sentant, a déjà été constaté par Greimas et Fontanille dans *Sémiotique des passions*¹³. Mais, dans celle-ci, la corporéité est encore liée à l'intelligibilité de l'expérience. Le corps sentant n'est qu'une simple instance médiatrice entre l'expérience et sa lexicalisation et se résume à un simple regard ou point de vue assumant la discrétisation et la catégorisation de l'expérience.

En mettant le corps au centre de la réflexion¹⁴, la sémiotique s'ouvre finalement à une approche qui prend en considération l'effet de la présence corporelle sur la *sémiosis* elle-même. Celle-ci ne sera plus, dès lors, une fonction réglée par la présupposition logique du schéma narratif visant l'intelligibilité par l'isomorphisme, mais une fonction réglée sur le corps et ses structures sensori-motrices. Il s'ensuit que

l'iconicité ne peut être un effet de ressemblance arbitraire s'établissant sur la base d'une homologation opérée par la grille de lecture, elle représente plutôt le résultat d'une corrélation qui s'obtient sur la base de la sensori-motricité stabilisant momentanément une zone de conflit entre la globalité du flux sensoriel et ses seuils locaux¹⁵.

Le «logos aisthêsis» d'Aristote

Dans la deuxième partie de notre travail, nous proposons de mettre au clair les multiples façons dont cette corrélation sensori-motrice stabilise, puis finalise le flux sensoriel de manière à établir des scénarios iconiques ayant leur propre logique. Cette logique de la sensation, nous allons la chercher chez Aristote. Dès lors qu'Aristote constate que le «blanc» est «ici», qu'il est «grand» et qu'il s'agit du «fils de Diarès», ou que «amer» et «jaune» font du «fiel», on peut dire qu'il traite la sensation comme un objet de connaissance sémiotique. L'analyse des moments iconiques propre à la sémiotisation de la sensation a comme point de départ le maintien en présence d'un *stimulus* sensoriel. Celui-ci ouvre une perspective égocentrique susceptible de procurer une cohérence au monde sensoriel qui va bien au-delà de ce qui est directement sensible et qui présuppose alors, non seulement un pouvoir critique discriminatoire, mais également l'existence de *sensibles communs*, à savoir des qualités intermodales perceptibles par plusieurs sens, voire une capacité de pondération transmodale, qui totalise l'expérience sensorielle et qui permet d'établir des objets de sens à caractère synesthésique. Nous allons voir que ce pouvoir critique et la capacité de pondération sont inhérents, selon Aristote, à la logique même de la sensation, et qu'ils déploient quatre opérations sémiotiques dynamiques – la discrétisation, l'intégration, la concentration et l'unification – qui prennent en charge l'articulation axiologique du champ sensoriel. Ces opérations relèvent d'autant de modulations neuro-sensorielles sous-jacentes, qui émergent à partir de l'activité sensori-motrice et perceptive du percevant à l'égard d'une seule réalité sensorielle.

En suivant les analyses d'Aristote présentées dans *De Anima* et «De Sensu», nous allons faire l'hypothèse qu'il y a également quatre types de connexions qui sous-tendent l'établissement de cette axiologie, à travers lesquelles la sensation «iconise» et acquiert un statut autonome vis-à-vis de sa substance, à savoir les organes et les *stimuli* sensoriels.

L’empreinte monodimensionnelle de la sensation

Pour Aristote, l’Être existe à travers le sensible: il est présent de diverses façons dans l’individu et dans la nature. Le sensible est le point de départ d’un chemin de la connaissance. À partir de ce qui est clair «pour nous», c’est-à-dire immédiatement connu et seulement esthétiquement marqué, il nous fait accéder à ce qui est clair «en soi», c’est-à-dire ontologiquement marqué. Le sensible, pour Aristote, est le premier connu représentant l’universalité de l’expérience où tout est mélangé; l’analyse a pour tâche de le déterminer en ses particularités distinctives et intelligibles¹⁶.

Ce qui est crucial dans la pensée d’Aristote, c’est que la raison humaine peut saisir, par l’intermédiaire des sens, l’essence d’une chose à travers sa *forme* sensorielle.

*D’une façon générale pour toute sensation, il faut comprendre que le sens est le réceptacle des formes sensibles sans la matière, comme la cire reçoit l’empreinte de l’anneau sans le fer ni l’or, et reçoit le sceau d’or ou d’airain, mais non en tant qu’or ou airain; il en est de même pour le sens: pour chaque sensible, il pâtit sous l’action de ce qui possède couleur, saveur ou son, non pas en tant que chacun de ces objets est dit être une chose particulière, mais en tant qu’il est de telle qualité et en vertu de sa forme.*¹⁷

Selon Aristote, la présence de la forme sensible dans l’objet laisse son empreinte sur l’organe du percevant. La perception physique de la forme sensible consiste alors en la présentification, dans l’organe du sens, du *logos* qui caractérise la forme sensible. Chaque sens est spécialement destiné à recevoir tel genre de sensibles à l’exclusion des autres. En l’absence d’un sens particulier, ce sens ne peut être reconstruit par voie de transmodalité: un sens, comme le veut Aristote, est irrémédiablement monodimensionnel.

Cette monodimensionnalité de la sensation implique qu’il y a une symétrie parfaite entre les *stimuli* du monde et les réceptacles sensoriels du percevant, opérée par ce qu’Aristote appelle la *sensation commune*. Celle-ci n’est qu’une simple synthèse de sensations suscitées par un même objet offert aux divers sens: cet objet s’entend et se palpe en même temps, sans qu’il y ait plus qu’une association des différentes sensations¹⁸. Selon Aristote, comme il s’agit d’une expérience dérivée d’une seule essence, on peut transposer, grâce à la sensation commune, une qualité sensible d’un registre sensoriel à l’autre. Par contre, il ne peut y avoir une complexité intermodale à l’intérieur de la sensation que nous

procure un seul canal sensoriel, car il s’agit toujours d’une expérience littérale – on sent le son aigu qui nous coupe littéralement – qui s’obtient à partir d’une seule essence.

«Hylé-morphisme» et le mouvant-mû

La pensée d’Aristote est ce qu’on appelle *hylé-morphologique*. La forme est solidaire de sa substance. La forme est la substance *en acte*, qui, à son tour, incorpore cette forme déjà *en puissance*. La forme et la substance sont donc identiques en puissance et multiples en acte. D’où l’intuition fondatrice d’Aristote, qui veut que *ce qui est numériquement un* (en réalité) *est logiquement multiple* (en pensée). Dès lors, la substance est un *composé* susceptible d’être pensé en tant que substance ou matière première et en tant que forme ou *materia signata*. En tant que puissance, le composé de tous les objets, naturels et animés, incorpore, par essence, à la fois le principe et la cause d’un mouvement à travers lequel se produit sa forme sensorielle actuelle aussi bien que toutes les formes futures virtualisées par cette actualisation. Le composé est susceptible et cause d’un changement *sui generis*, en tant qu’il se meut et se trouve mû, ce qui a pour conséquence qu’il est pensé sous un double aspect: en tant qu’il se meut et renferme la cause de son mouvement, et en tant qu’il est mû et subit le mouvement dont il est la cause¹⁹.

Le hylé-morphisme a pour but d’expliquer pourquoi la substance numériquement «un» est justement devenue telle forme spécifique, autrement dit, pourquoi il y a changement. Comme le constate Aristote:

*Il faut que le même être soit en un sens immobile et en un sens mû. Le mû est mû grâce à son point d’appui, comme si c’était une des parties qui était mise en mouvement. Car une partie s’appuie sur l’autre comme sur un point fixe.*²⁰

Cependant, on ne saurait attribuer à ce point fixe une partie déterminée du corps naturel. Il s’agit plutôt d’une fonction déplaçable, dont le siège est à la fois l’âme et ce dans quoi elle réside, à savoir le corps. En conséquence, la présentification d’une sensation n’est pas à considérer comme le résultat d’un processus unilatéral. La saisie de l’empreinte est une activation dans l’organe sensitif de la forme sensible appartenant à la substance d’une chose, qui, à son tour, est susceptible d’être activée ou mue par l’organe sensitif afin de «rendre» sa forme. La saisie de la forme, c’est-à-dire son devenir présent à travers ses diverses esquisses, et sa visée, c’est-à-dire sa reconstruction iconique,

produisent une seule existence réelle. L'objet sensible et le réceptacle sensoriel sont substantiellement différents l'un de l'autre, mais ont toujours la même réalité formelle en commun; un seul état qualitatif exprimant l'acte (la forme) de ce qui est en puissance (le composé substance-forme). Autrement dit, l'actualisation d'une sensation est le résultat d'une mise en commun sous une seule forme sensible de deux composés, qui, l'un comme l'autre, d'une façon réversible, agissent et pâtissent, meuvent et sont mus.

L'«aïsthêsis»

Selon Aristote, dans l'expérience sensorielle, l'objectif et le subjectif sont réciproques: l'*aïsthêsis* dit à la fois la faculté de percevoir (*la sensibilité*), l'exercice de cette faculté (*la perception*), sa distribution liée et non liée aux organes des sens (*les cinq sens canoniques*) et les affections ponctuelles, les *pathêmes* (*les sensations*), produits par les objets de sens. L'*aïsthêsis* est une coïncidence entre l'activation de l'organe du sens (*aïsthêtêrion*) et l'objet sensible (*aïsthêton*), il affirme l'identité entre sensibilité et sensible: «l'acte du sensible et celui du sens sont un seul et même acte, mais leur quiddité n'est pas la même»²¹. Cette identité formelle s'instaure à travers le mouvement de la sensation. Non identiques en essence de par leurs substances matérielles différentes, la faculté sensitive et le senti deviennent identiques en acte. L'*aïsthêsis* opère dès lors une dématérialisation de la substance primaire pour en faire un «senti» (*logos*: une forme intelligible) susceptible d'être soumis à une pondération discriminatoire.

En conséquence, l'*aïsthêsis* est surtout un «pouvoir critique», qui intervient dès qu'il est question de sensation; elle juge en effectuant un calcul du rapport entre les contraires qui caractérisent un senti propre en acte. Autrement dit, elle fait la moyenne de ce qu'elle sent; par exemple, «trois fois plus de noir que de blanc fait du gris»²². En tant que telle, la logique de la sensation est un calcul arithmétique, qui s'opère à travers les différences que l'organe sensoriel retient des sentis.

Les sensibles selon la logique de la sensation

Définitions:

*Le sensible désigne trois espèces d'objets: deux de ces espèces sont, disons-nous, perceptibles par soi, tandis que la troisième l'est par accident.*²³

En outre, des deux espèces de sensibles par soi, ce sont les sensibles

*propres qui sont des sensibles proprement dits, et c'est à eux qu'est adaptée naturellement la substance de chaque sens.*²⁴
*C'est par accident, en effet, que l'on perçoit [le fils de Diarès], parce qu'au blanc est accidentellement uni l'objet senti.*²⁵
*Car il n'appartient certainement pas à un autre sens [que la sensation commune] de prononcer que ces deux qualités ne font qu'une seule chose.*²⁶

L'expérience sensible s'obtient par l'intermédiaire de trois sortes de sensibles et par ce qu'Aristote appelle la «sensation commune», qui assure leur unité²⁷. À l'instar d'Aristote, nous distinguons quatre types sensoriels dont nous allons dégager le *logos* pour présenter une synthèse susceptible de répondre à la question suivante: *comment la signification vient-elle à la sensation?*

Ces quatre types sont, respectivement, le sensible propre, le sensible commun, le sensible par accident et la sensation commune.

Le sensible propre

Le sensible propre à chaque sens est un perceptible *par soi*, en ce qu'il représente une qualité qui tombe directement sous le sens. Le processus de captation, grâce auquel la faculté sensorielle s'actualise comme champ sensoriel, instaure un processus de privation, une séparation constitutive entre les formes et la matière du composé. Dans le même temps la privation engendre un potentiel, le champ sensoriel proprement dit, dont la forme sensible actualisée virtualise toutes les futures esquisses.

Aristote qualifie ce processus d'activation comme un «pâtir» de l'organe sensoriel qui subit l'empreinte du composé dans l'acte de la sensation; mais ce «pâtir» incorpore une activité de progrès vers un état «positif»: l'organe sensoriel non seulement reçoit la forme de l'empreinte, mais la provoque, la conserve et, de cette manière, «apprend» et juge la sensation qu'il retient du composé²⁸.

Ce jugement n'est pas un jugement d'erreur ou de vérité, mais un jugement d'existence: le blanc que capte l'œil est une *constatation*, qui est en soi ni vraie ni fausse, mais tout simplement, épistémologiquement parlant, neutre, dans la mesure où sa perception est indépendante des ressources conceptuelles et des mécanismes de formation de croyances d'un individu.

Ainsi, la sensation peut être conçue comme l'existence formelle d'un substrat matériel, qui est le corps²⁹. La capa-

citée d'un corps à être le substrat d'une sensation, à savoir les facultés sensorielles, se présente à son tour comme une *structure* également formelle associée à la forme sensorielle, que le percevant retient du substrat. L'unité formée par le substrat matériel du corps et ses facultés sensorielles constitue une forme-résidu à caractère organisateur: *l'âme*, «ce par quoi nous vivons, percevons et pensons [et qui] sera notion et forme, et non pas matière et substrat»³⁰. La sensation est une fonction commune à l'âme et au corps. Elle n'appartient donc ni à l'un ni à l'autre, «car ce dont il y a puissance est aussi ce dont il y a acte, et ce qu'on appelle sensation, en tant qu'acte, est un certain mouvement de l'âme par l'intermédiaire du corps»³¹.

Son existence s'affirme alors en tant que principe vis-à-vis des organes sensitifs et en tant que champ sensoriel formel vis-à-vis du monde sensible. Ce champ sensoriel n'est pas homogène, mais d'emblée régi par *deux dimensions* qui l'orientent selon le point de vue que l'on adopte :

1. Selon le point de vue de la substance, il s'agit du devenir vers la réalisation de la sensibilité à travers les diverses strates des modes d'existence. Un mouvement global que l'on pourrait identifier à un devenir «autre», indiquant un changement de ce qui demeure numériquement «un». L'essence du substrat, ce qu'Aristote identifie à l'âme, ne cesse de devenir «un» à travers les formes qu'elle retient de la substance matérielle.

2. Le devenir continu, qui caractérise cette invariance du substrat, se recoupe avec un deuxième devenir: celui de la variance, qui fait apparaître la diversité des attributions successives du substrat et qui porte sur un mouvement local à travers des couches, des existences morphologiques, ayant pour résultat une alternance qualitative répétitive entre deux formes. Un devenir que l'on pourrait identifier, à l'instar d'Aristote, au devenir «multiple» du substrat.

On constate que le devenir «un» et le devenir «multiple» instaurent deux sortes de mouvements qui contrôlent le champ sensoriel propre au sensible propre :

- a) Un contrôle non linéaire qui garantit la stabilité de la manifestation perceptive et, par conséquent, un degré permanent d'acuité globale du champ sensoriel, en «reparamétrant» les formes sensorielles que celui-ci retient de la substance matérielle.
- b) Un contrôle linéaire qui relève d'un mouvement métrique spatio-temporel local, qui est solidaire des divers états sensoriels qui surviennent dans le champ sensoriel.

On a affaire alors à une convergence entre, d'une part, un mouvement linéaire physique à travers les couches proprement sensorielles et, d'autre part, à un mouvement téléologique à travers les strates des modes d'existence qui paradigmatisent le champ de la sensation. Celui-ci est d'abord un espace tensif, dans la mesure où il est le résultat d'une interaction polysensorielle au niveau local de la sensation. Ainsi, l'actualisation continue des impressions sensorielles contraires garantit l'émergence et le maintien en permanence d'un espace qualitatif global où toutes les esquisses futures, dans lesquelles le champ sensoriel peut se réaliser, sont virtualisées.

C'est l'ensemble de la sensation, c'est-à-dire la pluralité de ses incidences sensorielles, qu'Aristote identifie à l'actualisation d'une unité potentielle, celle de *l'âme*. Pour lui, la sensation n'est pas un pur phénomène physique, mais avant tout une affection de l'âme. Ce n'est pas l'œil en tant que tel qui voit, mais l'âme, par l'œil³². L'âme représente l'invariance du champ sensoriel du percevant – son essence – à travers la variance morphologique que celui-ci retient du substrat matériel. La sensation, à son tour, en tant qu'elle caractérise l'âme, est le premier *stimulus* d'une chaîne de réactions internes qui amène à une finalisation iconique du sensible. Mais elle représente pour l'homme bien plus qu'un simple mode de connaissance; elle constitue son activité caractéristique, sa manière de vivre et sa forme de vie.

Modulation

L'actualisation d'un sensible n'est pas une simple suite de reproductions, mais bien une suite de représentations qui, au lieu d'être des exemplaires typiques d'un genre sensoriel, affirment à chaque fois leur propre logique et, *a fortiori*, leur propre raison d'être. En effet, l'actualisation du jaune ne vaut pas l'actualisation du bleu, qui, à son tour, ne vaut ni l'actualisation d'un deuxième bleu ni celle d'un deuxième jaune³³. Selon Aristote, l'*aisthêsis* incorpore un «pouvoir critique» opérant un calcul arithmétique ponctuel, qui évalue la proportion respective des contraires qui caractérisent tel sensible.

Le sensible propre s'obtient à travers un processus «sensori-cognitif» qui prend la forme d'un alliage ou d'un *mélange*³⁴. Le devenir semblable de l'organe sensoriel «patient» et de l'objet sensible «agent», à travers la sensation, ne produit pas une composition, juxtaposition ou superposition, mais une «unification des choses mélangées, à la suite

de leur altération»³⁵. L'équilibre qui s'établit virtualise toutes les qualités sensibles d'un même genre. Le sensible en acte se présente comme un mélange, une actualisation spécifique d'un complexe sensoriel, que l'on éprouve comme une seule qualité sensorielle homogène.

Les médiums: le *diaphane* et la *chair* et les premières articulations du «logos aisthêsis»

Le passage d'un état virtuel à un état réalisé s'opère à travers ce qu'Aristote appelle un médium: *diaphane*, lorsqu'il s'agit de sensibles à distance (visibles, auditifs, olfactifs, à savoir les parfums), et *chair*, lorsqu'il s'agit de sensibles immédiats (tactiles, gustatifs, olfactifs, à savoir les aromates)³⁶. Ces médiums actualisent ce qui est *en puissance*, à savoir les facultés sensorielles.

La vue, l'ouïe et les parfums peuvent être considérés comme des sens extéroceptifs qui spatialisent l'expérience sensorielle, dans la mesure où ils procurent au percevant les moyens de mesurer la distance entre lui et le monde et de déterminer la provenance des présences sensibles qui surgissent dans son champ sensoriel. En revanche, le goût, le toucher et les aromates sont considérés comme des sens proprioceptifs qui temporalisent l'expérience sensorielle, dans la mesure où ils sollicitent le corps, par l'intermédiaire de la chair, en tant qu'unité temporelle. Pour Aristote, il y a une différence profonde entre ce que l'on perçoit à une certaine distance du corps et ce que l'on perçoit sur le corps:

*[...] pour les tangibles [...] la perception ne s'effectue pas sous l'action de l'intermédiaire, mais en même temps que l'intermédiaire, à la façon de l'homme frappé à travers son bouclier: ce n'est pas que le bouclier, une fois le coup reçu, ait frappé l'homme à son tour, mais, en fait, les deux coups se sont trouvés portés simultanément.*³⁷

Nous allons voir qu'à ces cinq sens viennent s'ajouter les sensibles communs (le mouvement sensori-moteur *kinesthésique*) et la sensation commune (ou *cœnesthésique*), aptes à intégrer les diverses sensations (extéroceptives et proprioceptives) et à nous faire sentir intéroceptivement ce que nous percevons à travers la sensation.

Le diaphane

Pour Aristote, toute sensation ne s'accomplit pas sans un médium ou un milieu, qui fonctionne en quelque sorte

comme un filtre à travers lequel la forme sensible de l'objet senti est retenue. En ce qui concerne les «sensibles à distance», ce filtre est une qualité actualisée d'un corps transparent, ce qu'Aristote appelle un diaphane: un composé de matière et de forme, grâce auquel le filtre fonctionne effectivement comme un filtre.

*Par diaphane, j'entends ce qui, bien que visible, n'est pas visible par soi, à proprement parler, mais à l'aide d'une couleur étrangère: tels sont l'air, l'eau et un grand nombre de corps solides [le verre]. Car ce n'est ni en tant qu'eau, ni en tant qu'air qu'ils sont diaphanes, mais parce que, dans l'un comme dans l'autre élément, se trouve une même nature.*³⁸

Remarquons d'abord que pour Aristote le diaphane n'est pas en lui-même coloré, mais qu'il emprunte la couleur aux couleurs qu'il actualise. Il s'ensuit que la nature ontologique du diaphane est celle d'une matière sans corps et sans forme, c'est-à-dire d'une matière «sans lieu», car il n'existe pas d'étendue dans l'air, dans l'eau ou dans les corps solides susceptibles de l'abriter matériellement. Son existence est, par conséquent, purement conceptuelle; en bref, on a affaire à un *composé intelligible*³⁹.

Précisons d'avantage la nature du diaphane. «L'acte du diaphane en tant que diaphane est la lumière»⁴⁰, dit Aristote pour indiquer que la lumière est l'actualisation de la substance intelligible du diaphane. La lumière est l'acte du diaphane et la couleur n'est que ce qui est visible dans la lumière. Elle est «comme une couleur du diaphane», mais sans être la couleur elle-même de l'objet; en tant que diaphane en acte, la lumière est la condition *sine qua non* de la couleur: c'est la lumière qui rend saisissable ce qui est intelligible dans la couleur. En d'autres mots, une sensation engendrée par un diaphane s'accompagne toujours d'une intelligibilité⁴¹. Les sensibles à distance sont, pour ainsi dire, littéralement rendus extéroceptifs par le diaphane en acte.

La chair

En ce qui concerne le fonctionnement du médium *chair*, Aristote constate que celui-ci «semble se comporter à la façon d'une enveloppe d'air qui adhérerait naturellement à nous»⁴² et qu'elle est «l'intermédiaire de la faculté du toucher [du toucher en tant que tel et également du goût] à travers lequel se produit la multiplicité des sensations [tactiles]»⁴³.

Même dans le cas du toucher, il n'y a jamais contact direct entre la faculté sensitive et l'organe sensoriel. Dès lors que la chair n'est qu'un médium, une membrane, qui est à l'organe tactile (pour Aristote, le cœur) « ce que l'air et l'eau sont aux organes de la vue, de l'ouïe et de l'odorat »⁴⁴ : « quelle est la chose unique qui serait substrat du toucher, comme le son est substrat de l'ouïe ? »⁴⁵.

Cette substance sous-jacente ne peut être autre chose que la tactilité dans sa globalité. C'est dire que la chair, en tant que médium qui nous est corporellement conjoint, engendre un champ sensoriel tactile dont la quiddité est semblable à celle du médium : « le toucher s'exerce par le contact des sensibles [tactiles] eux-mêmes ; il perçoit par lui-même »⁴⁶ et non par l'intermédiaire d'un médium extérieur (à savoir un diaphane).

Mais la nature ontologique de la chair est semblable à celle du diaphane, c'est-à-dire qu'il s'agit également d'un composé intelligible dont la substance et la forme sont immatérielles. Comme le diaphane, la chair rend saisissable ce qui est intelligible dans le sensible, en l'occurrence le sensible tactile. Les sensibles immédiats sont, à leur tour, rendus proprioceptifs par l'acte de la chair : leur saisie est à la fois un constat et une compréhension.

La faculté du toucher, relevant de la chair, s'inscrit directement dans la survie biologique du corps animé en tant qu'instance qui garantit sa longévité et dont la privation entraîne la mort⁴⁷. Tandis que la chair sollicite le corps en tant qu'unité biologique dont l'unique souci est le maintien temporel du Moi de l'organisme, le diaphane sollicite le corps en tant que véhicule mobile d'un Soi, dont l'unique souci est d'assurer un déploiement sensoriel spatial et de garantir la permanence des jouissances panoramiques.

À travers les médiums *diaphane* et *chair*, diverses formes du même genre peuvent être actualisées et virtualisées sur un même champ sensoriel, sans que l'identité essentielle de celui-ci soit mise en péril par cette modification, c'est-à-dire sans que le *potentiel* de la sensation disparaisse. C'est le médium qui transfère une *empreinte* intelligible de l'objet perçu (source/agent) à l'organe de la faculté sensitive (cible/patient) du percevant. Le principe d'organisation formelle qu'on a dégagé jusqu'à maintenant est sous-jacent, selon Aristote, aux cinq sens canoniques. Le visuel, comme l'auditif, l'olfactif, le gustatif et le tactile, se comportent selon le même processus d'altération formelle à travers des actants positionnels : *source*, *médium*, *cible*.

Les actants positionnels et les schèmes actantiels isomorphes

Pour Aristote, la sensation est un état d'âme ayant son propre *logos*. Celui-ci s'obtient à travers une dynamique de fusion entre les actants positionnels *source* et *cible* et s'établit sous l'impulsion des médiums diaphane et chair, qui instaurent une intelligibilité *sui generis* présidant à la scission du sensoriel et de sa substance.

Sensation et intelligibilité ne font qu'un dans *l'aisthêsis*, car elles sont engendrées par un même acte constitutif : une « ceptivité » originelle, selon Aristote, « le premier mouvant », une entité intelligible qui, en acte, vient nourrir certains effets sensoriels qui deviennent, extéroceptivement, intéroceptivement et proprioceptivement, saisissables. En quelque sorte, nous pourrions considérer la « ceptivité » comme une énergie intelligible ; une sorte de conceptualisation d'une prégnance indifférenciée. Tout ce qui est rendu saisissable par le médium se manifeste donc dès l'abord comme une forme investie d'une « énergie plus ou moins vive »⁴⁸, qui rend la saisie de cette forme intense et, par conséquent, susceptible de produire un effet intelligible que l'on appelle *iconicité* : l'autonomisation morpho-sensorielle de la « ceptivité ».

Ce processus de privation cause une altération dans l'organisme, qui se fait entendre soit comme une altération *sui generis* de l'expérience sensorielle en tant que telle, conforme à la nature sensitive de l'être animé, soit comme une altération perfective, conforme à la nature ontologique de l'être animé.

En ce qui concerne l'altération *sui generis*, les actants positionnels *médium*, *source* et *cible* mettent en place des modes d'existence dont la logique correspond à la logique de la sensation. L'actualisation d'une certaine couleur par l'intermédiaire du diaphane engendre un potentiel, à savoir un champ sensoriel spécifique : « c'est du blanc ». Cette actualisation virtualise toutes les autres couleurs que ce champ sensoriel peut retenir. Mais le fait que le champ sensoriel puisse devenir éventuellement jaune dépend de la permanence de l'identité du champ sensoriel en tant qu'espace de qualités. La permanence du champ sensoriel potentialise des scénarios canoniques sensoriels à partir desquels une autre actualisation est toujours pensable. Soit le scénario suivant : *actualisation* → *potentialisation* → *virtualisation* → *actualisation*.

Dans ce premier cas, la logique de la sensation n'est pas une logique dont l'intelligibilité est purement mécanique.

Il ne s'agit pas d'une finalisation des sensations à travers une programmation du sensoriel, mais d'une logique qui fait naître des domaines sensoriels où le percevant, en tant que centre déictique, *symbolise* spatialement avec le monde: «c'est du blanc; le blanc est ici; c'est blanc et c'est grand». Cette stabilisation esthétique montre dans quelle mesure la sensation a sa propre raison d'être, qui est celle, comme le dit Jean-François Bordron, d'une «logique du *diagramme*: il ne s'agit pas tant d'atteindre une fin que de constituer un domaine à partir d'un parcours libre»⁴⁹.

La réalisation des formes sensibles en tant que formes sémiotiques n'intervient que lorsqu'il est question d'un maintien en présence d'au moins une forme sensible. Cette temporalisation du sensoriel a pour conséquence que l'opération axiologique de la sensation est suspendue en faveur d'un saut téléologique: «c'est blanc, c'est grand: c'est le fils de Diarès; c'est amer, c'est jaune: c'est du fiel», qui permet non seulement de stabiliser le flux sensoriel, mais également de le finaliser, c'est-à-dire de le stabiliser *sémiotiquement*. On a affaire ici à ce que J.-F. Bordron appelle une logique du *programme*, à travers laquelle l'action autonome du sensoriel trouve une détermination réalisée: «c'est du fiel». Le scénario est dès lors le suivant: *actualisation* → *potentialisation* → *virtualisation* → *réalisation*.

La différence entre une logique du diagramme et une logique du programme réside dans le fait que, dans la première, la sensation est une action non orientée, tandis que, dans la seconde, la sensation est soumise à une finalisation: une quête de sens ou de beauté⁵⁰. Qu'il s'agisse d'une logique du programme ou d'une logique du diagramme, la sensation est pour Aristote toujours un acte, un devenir, voire une émulation entre la temporalité limitée de l'organisme du percevant et l'extension spatiale du monde. La sensation étant le résultat de cette émulation, elle enveloppe le percevant et le monde, tout comme la forme enveloppe la matière, c'est-à-dire en en donnant une définition autonome⁵¹.

Les analyses de la sensation, telles qu'Aristote les présente dans *De Anima* et «De Sensu», n'ont pas pour but de dégager la signification de la sensation comme un acte subjectif, mais, au contraire, de nous offrir, comme il le dit lui-même, «un exposé schématique»⁵². En objectivant la sensation comme un *logos*, Aristote semble viser une mise en réseau de toutes les modalités sensorielles. Bien que

disposés dans des champs sensoriels différents, les cinq sens canoniques font appel à des structures isomorphes: un médium qui engendre un champ sensoriel en activant un agent-source et un patient-cible. L'établissement d'un réseau d'analogie – «la simultanéité de sensation relativement au même objet»⁵³ – ne revient pas à un seul sens, ni à un sixième sens, il est plutôt le travail des «sensibles communs» et la «sensation commune» dont il sera question un peu plus loin.

Les sensibles communs

Définitions:

*Les sensibles communs sont le mouvement, le repos, le nombre, la figure, la grandeur; les sensibles de ce genre ne sont propres à aucun sens, mais sont communs à tous.*⁵⁴

*Toutes ces déterminations, en effet, c'est par un mouvement que nous les percevons: ainsi, c'est par un mouvement que nous percevons la grandeur, et par suite, aussi la figure, car la figure est une certaine grandeur; la chose en repos, c'est par l'absence de mouvement; le nombre, c'est par la négation de la continuité et aussi par les sensibles propres, puisque chaque sensation n'a qu'un seul objet.*⁵⁵

*Le fait que les sensibles communs se retrouvent aussi dans un autre sensible montre clairement que chacun d'eux est quelque chose de tout différent.*⁵⁶

Les sensibles communs sont des sensibles *collectivement* communs aux sens particuliers. Leur mise en jeu coïncide avec l'actualisation synergique d'au moins deux sens propres. Les sensibles communs sont perceptibles *par soi* et assurent la cohésion superficielle de la sensation en lui procurant un moment d'unité. Ils garantissent son maintien en présence en lui donnant un endroit fixe, voire un sens de volume. Mais puisqu'ils font partie de la sensation commune, c'est-à-dire de la sensibilité en général, ils assurent également, en tant que sensible *par accident*, la cohérence de la sensation en lui procurant une homogénéité qui va au-delà du simple constat d'existence sensorielle et qui permet un jugement épistémique de la sensation.

Aristote reconnaît cinq sensibles communs canoniques: *le mouvement, le repos, le nombre, la figure et la grandeur*, qui se ramènent au seul axe général de la spatio-temporalité ou du *mobile*, c'est-à-dire ce qui est en mouvement et se déplace d'un point jusqu'à un autre⁵⁷. C'est pourquoi nous allons traiter les sensibles communs comme des sensibles

sensori-moteurs affectant la sensibilité dans sa collectivité. Autrement dit, le sentiment de la sensori-motricité, à savoir le sens de déplacement ou d'immobilité, est naturellement conjoint à la sensation de tous les objets sensibles et attribue un *moment cinétique* objectif à une perception subjective.

Un exemple, venant de *De Anima*, illustre la façon dont les sensibles communs ajoutent une charge sensori-motrice ou cinétique à la reconstruction d'une présence sensible: «Le blanc est ici»⁵⁸ (sensible propre + sensible commun). En tant qu'accident de la sensibilité du sensible propre «blanc», le sensible commun «ici» (absence de mouvement; repos) déictise la sensation en lui assignant un endroit fixe. Le sensible propre «blanc» est accompagné par un geste déictique qui opère un maintien en présence temporel de ce qui est en mouvement, c'est-à-dire la sensation que l'on a du «blanc». La signification de «ici» n'est pas canoniquement liée aux sensibles propres, mais paradigmatiquement. En effet, la signification de «le blanc est ici» (ou de «le blanc est grand») relève d'une position spécifique de notre corps et dépend de l'activité sensori-motrice du percevant qui cherche à se situer vis-à-vis d'une présence qui surgit dans son champ sensoriel.

Les sensibles communs se manifestent en tant qu'avatars du «mobile» dès qu'on a la sensation d'un sensible propre. C'est pourquoi Aristote les considère comme des sentis *par soi*⁵⁹. On sent essentiellement, conformément à la nature de la sensibilité, le mobile en tant que mobile au même titre que le blanc en tant que blanc⁶⁰. Ils ne sont pas saisis par l'intermédiaire des sensibles propres, mais plutôt *dans* les sensibles propres et les formes que ceux-ci retiennent de la substance-matière du sensible.

D'où l'ambiguïté qui entoure le statut des sensibles communs. D'un côté, ils sont des accidents des sensibles propres vis-à-vis desquels ils sont ontologiquement disjoints: «nous les percevons par accident au moyen de chaque sens»⁶¹. Il ne s'agit pas, dans l'acte de la sensation, d'une concomitance ou d'une simultanéité par nécessité entre le sensible propre et le sensible commun, mais d'une conjonction par possibilité distributive. Le statut des sensibles communs est en l'occurrence paradigmatique: l'actualisation d'un seul sensible commun par un sensible propre et, à l'inverse, d'un sensible propre par un sensible commun, virtualise dans le même temps les autres sensibles communs et, *a fortiori*, les autres sensibles propres, que l'on peut saisir, les uns comme les autres, *par accident*,

dans la mesure où il sont disponibles au moment de l'actualisation d'un seul sensible. D'un autre côté, ils ne sont pas des accidents par rapport à la sensibilité en général, car ils s'incarnent comme une sensation commune directement dans la sensation du sensible dont ils sont dérivés.

Il s'ensuit que l'on ne saurait leur attribuer aucune faculté sensitive qui leur soit spécifiquement afférente. En effet, la grandeur, que perçoit la vue, est perçue par et dans la couleur. Mais cette grandeur peut être perçue également par le toucher dans un tangible. Si l'on accepte ce point de vue, leur statut en tant que sensible est, dès lors, un statut *par soi* et non *par accident*.

Modulation

Eu égard à la différence, soulignée par Aristote à maintes reprises, entre sensibles à distance et sensibles immédiats, les sensibles communs assurent un maintien en présence du flux sensoriel dans la mesure où ils procurent aux sensibles extéroceptifs qui spatialisent l'expérience sensorielle (la vue, l'ouïe, les parfums) un maintien temporel et aux sensibles proprioceptifs qui temporalisent l'expérience sensorielle (le toucher, le goût, les aromates) un maintien spatial. Dès lors que les sensibles temporalisants peuvent être des accidents des sensibles spatialisants («c'est blanc, c'est doux»⁶²) et, à l'inverse, dès lors que les sensibles spatialisants peuvent être, à leur tour, des accidents des sensibles temporalisants («c'est amer, c'est jaune»⁶³), les sensibles communs garantissent leur communication intermodale de façon à permettre de prononcer que deux qualités ne forment qu'un seul objet sensoriel: «c'est amer, c'est jaune [et d'une certaine grandeur]: c'est du fiel»⁶⁴. Dans l'un comme dans l'autre cas, le maintien est accompagné d'une charge cinétique relevant de la présence corporelle du percevant comme centre de gravité et de repérage pour tous les mouvements.

Les sensibles communs relèvent d'une activation générale et pondérée des réseaux sensoriels. Grâce à cette activation pondérée, à partir d'un seul type de stimulation tous les types sensoriels sont affectés. Les sensibles communs fonctionnent, alors, comme des modulations cognitives dont l'organisation iconique sémiotique est le corrélat. En tant que tels, ils apparaissent comme des schèmes émergents *synchronisant* le flux sensoriel et l'activité sensori-motrice et perceptive du percevant.

Les sensibles « par accident »

Définitions:

*On dit qu'il y a sensible par accident si, par exemple, on perçoit le blanc comme étant le fils de Diarès. C'est par accident, en effet, que l'on perçoit ce dernier, parce qu'au blanc est accidentellement uni l'objet senti.*⁶⁵

*La sensation des sensibles propres est toujours vraie, ou, du moins, sujette le moins possible à l'erreur. La perception que ces sensibles propres sont des accidents vient en second lieu.*⁶⁶

Ce qu'Aristote appelle un sensible *par accident* a trait à ce qui se trouve accidentellement uni à un objet sensible extéroceptif et qui s'actualise intéroceptivement. Une couleur qui évoque un certain objet, par exemple, ou le sens de la vue, qui évoque le doux, un sensible propre au tactile. Le cas échéant, le sensible propre, en l'occurrence le tactile, s'obtient comme « accident » de la vue. Le sensible par accident se produit quand il y a simultanéité de sensations relativement au même objet, mais il n'est jamais directement subi par la sensation. Un « accident sensoriel » affecte la sensation seulement indirectement par les sensibles propres et les sensibles communs, qui leur sont conjoints. Il est impossible de sentir directement le « fils de Diarès », cher à Aristote, dont on ne subit pas l'empreinte, tandis qu'on sent directement le « blanc » de son manteau.

La saisie d'un sensible *par soi* se fait toujours sans erreurs, mais sa visée – les réactions psycho-physiologiques intéroceptives qu'il suscite (ses accidents) – est sujette, selon Aristote, à l'illusion. Lorsqu'on passe d'une expérience sensorielle à sa finalisation à travers les possibles inférences, il convient donc de parler d'une gradation entre une perception d'un sensible *par soi*, qui est épistémologiquement objective et phénoménologiquement forte, et la perception d'un sensible *par accident*, qui est épistémologiquement subjective et phénoménologiquement faible.

Modulation

Tandis que le fonctionnement des sensibles propres relève d'un processus neuro-sensoriel de calcul ou de *mélange* et celui des sensibles communs d'un processus de *synchronisation*, le sensible par accident, lui, relève d'un processus de *convergence* en ce que le sensoriel est finalisé autour d'un seul sensible propre en établissant un faisceau: « c'est blanc, c'est grand: c'est le fils de Diarès ».

La sensation commune

Pour Aristote, la sensation est un phénomène strictement physiologique, et l'explication qu'il a mise en place vise essentiellement à mieux comprendre l'unité du système sensoriel et ses possibles scénarios. Cette unité dépend d'un mécanisme sensoriel, la *koinè aisthêsis*, qui a trait à la communauté formée par l'ensemble des sensibles.

Dans *De Anima*, Aristote rapporte à ce mécanisme trois caractéristiques, qui ne peuvent être attribuées à un sensible propre en particulier:

1. la saisie des sensibles communs; 2. la réflexivité; 3. la synthèse sensorielle: la mise en relation et la différenciation de toutes les informations sensorielles dans la saisie d'un même objet.

Première définition: saisie des sensibles communs

*Il n'est pas possible non plus qu'il existe un organe sensoriel spécial pour les sensibles communs, que nous percevions ainsi par accident au moyen de chaque sens.*⁶⁷

*En réalité, des sensibles communs nous avons déjà une sensation commune.*⁶⁸

Comme nous avons amplement examiné les sensibles communs, nous nous contenterons de constater que la sensation commune élargit la sensation des sensibles propres en les ouvrant mécaniquement à d'autres sensibles *par soi*, en l'occurrence aux sensibles communs: « c'est blanc, c'est grand ». En donnant une certaine étendue et, par conséquent, une charge sensori-motrice à la saisie de la sensation, les sensibles communs ouvrent la sensation à une véritable logique cognitive. Notons également que les sensibles communs sont communs à la sensation au sens paradigmatique, tandis que la sensation commune est commune à la sensation au sens ontologique, c'est-à-dire associée à chaque incidence sensorielle séparément.

Deuxième définition: la réflexivité

*Puisque nous percevons que nous voyons et entendons, c'est nécessairement ou bien par la vue que le sentant perçoit qu'elle voit, ou bien par un autre sens.*⁶⁹

*Posons [...] que chaque sens en particulier possède, d'une part, quelque chose de propre, d'autre part, quelque chose de commun; ainsi la vue possède en propre le voir et l'ouïe l'entendre, mais il y a aussi une faculté commune qui les accompagne tous.*⁷⁰

La sensation commune opère une identification du sensible propre par calcul intramodal : « la vue juge du blanc et du noir, le goût, du doux et de l'amer. Et il en est de même aussi pour les autres sens »⁷¹. La faculté de juger, inhérente à la sensation d'un sensible propre, est basée sur l'affect que cause la sensation. La sensation se sent elle-même, parce qu'elle est quelque chose de nous-mêmes. Elle est un progrès, un devenir affectif de notre nature sensible. Selon cette deuxième définition, la sensation – l'action qu'exerce le sensible sur le sens – n'est pas mécanique, mais téléologique. Le sensible est une fin vers laquelle se porte le sens qui actualise le sensible en même temps.

Aristote compare dans *De Anima* la sensation commune avec le point géométrique, qui, lui, est indivisible en tant qu'unité, mais divisible en tant que segment d'une ligne⁷². La sensation commune juge les segments – les objets sensibles – sur la « ligne dynamique » de la sensation de deux façons différentes : comme deux qualités à la fois divisées et, par conséquent, unies par la sensation commune, qui fonctionne comme une limite jugeante⁷³. Dans un acte instantané de saisie, elle juge que le gris n'est pas blanc et que le blanc n'est pas noir. La sensation commune est alors une charnière, une articulation entre deux sensibles contraires : « c'est donc en un même temps que la faculté [la sensation commune] prononce : elle est par suite une inséparable unité en un temps inséparable »⁷⁴.

Troisième définition du sens commun : synthèse sensorielle

*C'est par accident que les divers sens perçoivent les sensibles propres les uns des autres ; ils agissent alors non pas en tant que sens séparés, mais en tant que formant un seul sens, quand il se produit simultanément de sensation relativement au même objet ; c'est le cas, lorsque nous percevons que le fiel est amer et jaune : car il n'appartient certainement pas à un autre sens de prononcer que ces deux qualités ne font qu'une seule chose.*⁷⁵

*Quant au principe [c'est-à-dire le sens commun] par lequel l'âme juge que le doux diffère du chaud [...] : ce principe est une chose une, et une au sens où la limite est une. Et ces sensibles, le sens commun, qui est un par analogie et par le nombre, les possède en lui dans le même rapport l'un à l'égard de l'autre que ceux-ci se trouvent, en réalité, vis-à-vis l'un de l'autre.*⁷⁶

La troisième fonction de la sensation commune est de procurer à la sensation la capacité d'établir des synthèses en

opérant une unification intermodale entre les sensibles propres de divers genres. La synthèse s'obtient en temps *essentiel*, c'est-à-dire synchroniquement dans le mouvement de l'acte, pendant que les sensibles sont sensibles simultanément et non en temps accidentel, c'est-à-dire dans l'après-coup de l'affirmation⁷⁷.

La sensation commune a, dès lors, une « conscience ». Il ne s'agit pas de la conscience d'un « Soi » identique à travers le temps et constant au cours des épisodes variés de la vie psychique, ni même de la conscience d'un « Soi » instantané, synthétisant dans l'unité d'une expérience une diversité d'événements perceptifs, affectifs, cognitifs, mais seulement de la « conscience » ponctuelle propre à chaque épisode perceptif⁷⁸. Par l'intermédiaire de cette troisième fonction, l'ensemble des sensibles propres est intégré, c'est-à-dire investi d'un affect qui finalise la saisie afin de créer une unité synesthétique : « c'est du fiel ».

Modulation

La sensation commune n'est nullement un sixième sens ou une sorte de « homoncule », mais un sens qui fonctionne comme un *principe de connectivité* faisant le lien entre les divers sensibles propres *par soi* et *par accident*. Elle nous procure la possibilité *de juger* de la différence entre, par exemple, doux et chaud. Elle assure la congruence de l'univers sensoriel en lui procurant un effet global d'une totalité polysensorielle. Mais, dans le même temps, elle garantit la cohérence au niveau superficiel de la sensation en ce qu'elle réalise la discrimination pondérée des sensibles propres. La sensation commune a pour fonction d'englober, d'unifier les sens afin de créer un réseau, c'est-à-dire, comme le dit Barbara Cassin, « de mettre en rapport ces rapports littéralement idiots que sont les sentis et la sensation, donc de juger de leur différence et de la dire »⁷⁹. À travers la sensation commune, les sensibles à distance et les sensibles immédiats s'intériorisent et constituent un champ sensoriel intériorisé où la sensation (« c'est jaune, c'est amer », « c'est blanc ») est convertie dans des objets iconiques transversaux (« c'est du fiel ; c'est le fils de Diarès »), qui ne sont nullement les objets sensibles tels que nous les retenons à travers les sensibles propres, mais les objets intéroceptifs susceptibles de devenir « le sujet habituel de nos phrases, ou le sujet de nos phrases habituelles »⁸⁰.

Le type de connexion propre à l'activité neurosensorielle de la sensation commune est celui de la *transversalisation*.

Les sensibles propres relevant de sens différents sont rassemblés sur l'unité d'un même objet.

**Synthèse sémiotique:
comment la signification vient-elle à la sensation?**⁸¹

Nous avons vu que le principe de l'*aisthêsis* part de ce qui se fait sentir immédiatement, sans erreurs de jugement, et qui représente par là même l'essence du sensible, c'est-à-dire, pour Aristote, la forme qu'on retient de la substance. Cette expérience esthétique immédiate est celle des *sensibles propres* qui, grâce à la médiation des sensibles communs, sont susceptibles de former un «quelque chose» qui se tient et qui nous procure un «constat d'existence». La réaction réflexe aux *stimuli* sensoriels se trouve momentanément suspendue et procure un effet de présence. On est effectivement en présence, comme le dit Jean-François Bordron, d'un *moment d'iconisation*, comme le maintien spatio-temporel d'une configuration sensorielle provisoirement stabilisée⁸². Cette stabilisation du flux sensoriel s'obtient lorsque le mouvement des *stimuli* sensoriels est interrompu par la force immobilisatrice des sensibles communs et que le percevant s'arrête pour devenir «autre»; c'est-à-dire lorsque s'opère une dissociation de la forme et de la substance, qui est à la fois ressentie et opérée par le percevant, et qui préfigure la scission ontologique entre l'instance de discours et le discours-énoncé autonome dans lequel celui-ci se manifeste. Le sensoriel devient d'abord un scénario non finalisé, qui affecte le percevant avant de devenir un moment iconique dans un discours qui porte sur le sensoriel. Cette première dissociation représente un débrayage sensoriel constitutif, dans la mesure où le percevant se rend compte que son devenir «autre» a affaire aux formes sensorielles qu'il retient du flux sensoriel. Pour que la sensation devienne effectivement apte à être rapportée à un discours, il faut que l'iconisation, l'établissement de simples rapports sensoriels entre les sensibles propres, trouve son moment d'unité synesthétique. Cette conversion s'opère par l'intermédiaire de la sensation commune et a pour résultat l'établissement d'un *icône* synesthétique.

Le point de départ de l'analyse que nous offre Aristote de la logique de la sensation réside dans le calcul constitutif d'un sensible propre *par soi* et l'incontestable constat d'existence sensorielle que celui-là nous procure. Éprouver une expérience sensorielle veut dire qu'un percevant, en tant que siège corporel d'une orientation sensible, opère un calcul

sur ce qu'il ressent en filtrant et stabilisant l'énergie du flux sensoriel. Par là même, il ouvre une perspective égocentrique susceptible de procurer un sentiment de cohésion au monde sensible. Mais cette prise de position implique que l'expérience sensorielle non seulement affecte le percevant qualitativement, mais également quantitativement en ce qu'elle impose sa propre position, orientation et étendue. En effet, le percevant ressent que «c'est blanc» et constate que «ce blanc est ici, grand, mobile».

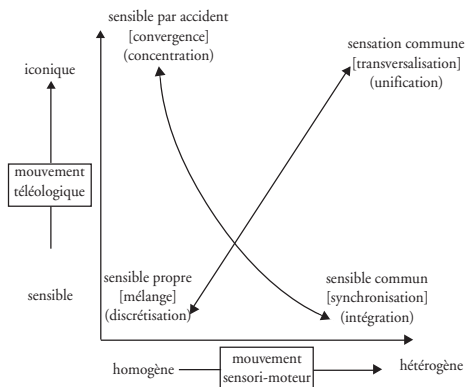
À partir de la première identification d'une présence sensible, s'établissent ainsi deux dimensions perceptives:

1. Une dimension relative à l'affect et à l'imagination que déclenche la sensation d'une seule qualité sensorielle auprès d'un percevant qui cherche à «opiner au sujet de la chose même qu'il sent»⁸³, c'est-à-dire qui cherche à rendre intelligible ce qu'il ressent en focalisant son attention sur l'énergie émanant d'une seule qualité sensorielle pour en inférer, à travers un mouvement secondaire, les accidents successifs⁸⁴: «ce blanc, qui est grand, est fils de Diarès» (sensible propre par soi → sensible commun par accident⁸⁵ → sensible par accident). Le constat qu'on a affaire au «fils de Diarès» s'obtient à travers un processus d'iconisation téléologique relevant d'un affaiblissement phénoménologique progressif en faveur d'une augmentation de l'intensité affective et imaginaire. La canalisation intéroceptive de cette intensité en un axe de profondeur perceptive à partir d'un centre d'orientation est alors tributaire de l'énergie issue du «blanc».

2. Une dimension relative au constat que chaque présence sensible occupe une position spatio-temporelle. Chaque présence sensible est accompagnée de propriétés externes d'une certaine étendue qui sont critiques pour sa saisie et qui contrôlent la sensation sensori-motrice du percevant. La conversion de la sensori-motricité en un axe de profondeur perceptive relève de la position égocentrique spatio-temporelle du percevant relative à la position du *stimulus* sensible: «le blanc est ici/immobile» (sensible propre par soi → sensible commun par soi). En l'occurrence, le «blanc» se trouve à un endroit *fixe* par rapport à l'endroit où se trouve le percevant, qui est susceptible de saisir et de subir le *stimulus* en tant que quantité issue de ce «blanc». Au lieu d'être finalisé, le sensoriel n'est maintenu en présence que comme un événement qui affecte la position du percevant. On a affaire à deux axes qui se mettent en place depuis une seule présence égocentrique:

1. Un axe (*valence intensive*) d'intensité ou de visée, que nous avons identifié à un *mouvement téléologique* dont l'orientation est celle d'une finalisation iconique à partir d'un constat d'existence sensorielle épistémologiquement neutre.
2. Un axe (*valence extensive*) de déploiement spatio-temporel, que nous avons identifié à un *mouvement sensori-moteur* dont l'orientation est celle d'une hétérogénéisation à partir d'un constat d'existence homogène (un simple mélange).

Corrélés l'un à l'autre, ces deux axes sous-tendent quatre grands types de connexion: le mélange, la synchronisation, la convergence et la transversalisation, qui, à leur tour, représentent les quatre modulations sous-jacentes à quatre zones tensives typiques, susceptibles d'accueillir et de caractériser différents types de valeurs sensorielles: le sensible propre, le sensible commun, le sensible par accident et la sensation commune, dont les modes sémiotiques sont la discrétisation, l'intégration, la concentration et l'unification.



Conclusion

Connaître la sensation, c'est, pour Aristote, la connaître par ses principes constitutifs. La démarche aristotélicienne est avant tout une analyse qui consiste à mettre en évidence ces principes en récusant d'avance toute interprétation empiriste: l'immédiatement connu est une généralité mélangée, qui n'est qu'un point de départ susceptible de nous amener aux particularités distinguées et intelligibles.

Nous avons vu que la description du sensoriel se fait à partir des sensibles propres, mais au quotidien nous n'avons jamais d'emblée une expression séparée de ceux-ci. Car si la sensation nous était livrée par ses seuls éléments constitutifs, ces éléments seraient épistémologiquement neutres, c'est-à-dire que leur mélange n'appartiendrait pas unilatéralement à la sensation. Or, nous ne connaissons rien d'autre que la relation spécifique qui les coordonne pour en faire une sensation polysensorielle. Les sensibles propres peuvent, de ce fait, entrer dans une combinaison intermodale sans toutefois changer épistémologiquement de statut. Aristote maintient leur monodimensionnalité: le fiel n'est jamais senti en tant que fiel, mais toujours comme jaune, amer, en acte.

NOTES

1. Dans la terminologie de Peirce, il est question de trois sortes de signes iconiques, à savoir le qualisigne, le sinsigne et le légisigne. Cf. N. Everaert-Desmedt, 1990: 53-61 ; voir sur Internet : <http://perso.wanadoo.fr/ala/Peirce/pragmatisme.htm>.
2. Pour une sémiotique d'inspiration peircienne, voir P.Å. Brandt, 1994 et 1999-2000: 81-87.
3. J. Courtés, 1992: 85.
4. C. Metz, 1972: 161-162.
5. U. Eco, 1970: 14.
6. *Ibid.*, p. 21.
7. U. Eco, 1998: 15-16.
8. A.J. Greimas, 1983: 46.
9. A.J. Greimas, 1984: 9.
10. J.-M. Floch, 1982: 203.
11. J.-M. Floch, 1986a: 120.
12. J.-M. Floch, 1986b: 169.
13. A.J. Greimas et J. Fontanille, 1991.
14. J. Fontanille et C. Zilberberg, 1998; J. Fontanille, 1999a.
15. J. Fontanille, 1999b: 10.
16. J.-L. Poirier, « Introduction », dans Aristote, 1990: 7-8.
17. Aristote, *De l'âme (De Anima)*, 1995, désormais *DA*, II, 2, 424a 17-24, p. 139-140.

18. Nous suivons ici les propos de H. Parret, paraphrasant Aristote, *DA*, III, 1, 425 b3-5 (H. Parret, 1993: 63).
19. J.-P. Dumont, 1992: 102.
20. Aristote, « Mouvement des animaux », 4, 700 a 8, cité par J.-P. Dumont, 1992: 106.
21. *DA*, III, 2, 425 b 26.
22. B. Cassin, 1997: 119.
23. *DA*, II, 6, 418 a 9.
24. *DA*, II, 6, 418 a 25.
25. *DA*, II, 6, 418 a 21.
26. *DA*, III, 1, 425 b 1.
27. Cette première segmentation est fidèle à la présentation que nous offre Aristote lui-même dans *DA*, II, 6-12; III, 1-2.
28. *DA*, II, 5, 417 b 1-18; II, 5, 418 a 5, « Dans l'acte, pâtir et agir sont identiques ». Voir Aristote, 1990: livre III, chap. 2, 202 b.
29. « Les états [sensoriels] ne sont pas des corps, mais une certaine affection et un certain mouvement sans quoi ce phénomène [la sensation] ne se produirait pas. Toutefois, ils ne se produisent pas non plus sans un corps ». Aristote, « De Sensu (Des Sens) », dans Aristote, 2000: 6, 446 b 25.
30. *DA*, II, 2, 414 a 11-14.
31. Aristote, « De Somno (Du Sommeil) », dans Aristote, 2000: 1, 454 a 9.
32. *DA*, II, 1, 412 b 19. « Si l'œil était un animal complet, la vue en serait l'âme ».
33. Il en va de même pour les autres sensibles propres par soi: « le raisonnement est encore le même pour le son et l'odeur; pour le toucher et le goût, il en est de même, en dépit des apparences ». *DA*, II, 7, 419 a 25, 30.
34. La traduction proposée par Tricot est « mixtion ».
35. Aristote, 1950: I, 10, 328 b 25.
36. Dans les textes d'Aristote, le statut d'odorat est particulier. Bien que l'odorat s'exerce au moyen d'un médium étranger au corps (l'air ou même l'eau, c'est-à-dire l'air humide), il dépend, au moins pour une partie de sa sémiotisation, du goût, dans la mesure où « les odeurs ont pris leurs noms [...] [des saveurs] en vertu de la ressemblance des choses: l'odeur douce, en effet, vient du safran et du miel, et l'odeur aigre, du thym et de choses de ce genre » (*DA*, II, 9, 421 b 3). Il s'ensuit qu'Aristote prend en considération l'existence de deux sortes d'odeurs: d'une part les aromates « les odeurs qui correspondent aux saveurs [...] et qui contiennent par accident l'agréable et le désagréable » (« De Sensu », 2000, 5, 443 b 20): « les odeurs aigres, douces, âpres, astringentes et grasses » (*ibid.*, 5, 443 b 4, 10) et, d'autre part, les odeurs « agréables en soi, comme par exemple celles des fleurs » (*ibid.*, 443 b 27).
37. *DA*, II, 11, 423 b 13-17. C'est nous qui soulignons pour mettre l'accent sur l'aspect temporel du toucher.
38. *DA*, II, 7, 418 b 7.
39. Observons également que, vu l'exigence logique que la faculté sensitive est en puissance, telle que le sensible est déjà en acte, les deux médiums – diaphane et chair – ne peuvent actualiser la faculté sensitive et, par là même, engendrer un champ sensoriel qu'à la condition que l'organe sensoriel (la faculté en puissance) soit constitué lui-même d'une qualité susceptible d'être activée par le médium. C'est ainsi que, selon Aristote, « la pupille est formée d'eau, l'ouïe d'air et l'odorat de l'un ou de l'autre » (*DA*, III, 1, 425 a 5) et que l'organe du toucher « n'est formé ni de terre, ni d'aucun autre élément pris isolément, mais que c'est un mixte de terre et de ces éléments [air et eau] » (*DA*, III, 13, 435 b 3; *DA*, II, 423 a 14). Diaphane et chair sont, dès lors, présents *en puissance* dans le corps animé.
40. *DA*, II, 7, 418 b 9.
41. Rappelons que pour Aristote l'intellection est analogue à la sensation, toutes deux étant des *facultates judicandi* (*DA*, III, 4, 429 a 13). Voir aussi le commentaire de Tricot (*ibid.*, p. 173).
42. *DA*, II, 11, 423 a 6.
43. *DA*, II, 10, 422 a 7-8; *DA*, II, 11, 423 a 15-17.
44. *DA*, II, 11, 423 b 19.
45. *DA*, II, 11, 422 b 33.
46. *DA*, III, 13, 435 a 17-19.
47. *DA*, III, 13, 435 b 4.
48. Terminologie de la sémiotique tensive. Voir à ce sujet J. Fontanille, 1998: 64-72.
49. J.-F. Bordron, 1998: 98-99.
50. Comme le constate également J. Fontanille en paraphrasant Bordron: « la logique du programme est une logique d'enchaînement dirigée par un objectif, alors que celle du diagramme n'est dirigée que par le souci d'une différenciation progressive ». J. Fontanille, 1999a: 24.
51. Cf. Aristote, 1990: livre III, chap. 11, 207 a 35-207 b 1: « L'infini est contenu lui aussi: tout comme la matière [...] ; c'est la forme qui contient ».
52. *DA*, II, 11, 424 a 15.
53. *DA*, III, 1, 425 a 32-425 b 1.
54. *DA*, II, 6, 418 a 17-19.
55. *DA*, III, 1, 425 a 16-19.
56. *DA*, III, 1, 425 b 4-9.
57. *DA*, III, 2, 425 a 16-20; « De Sensu », 6, 446 a 29; 7, 449 a 20-21.
58. *DA*, II, 6, 418 a 16.
59. *DA*, II, 6, 418 a 10-11.
60. B. Cassin, 1997: 59.
61. *DA*, III, 1, 425 a 14-15.
62. *DA*, III, 1, 425 a 23.
63. *DA*, III, 1, 425 b 1.
64. *DA*, III, 1, 425 b 2.
65. *DA*, II, 6, 418 a 20.
66. *DA*, III, 3, 428 b 17-18.
67. *DA*, III, 1, 425 a 13.
68. *DA*, III, 1, 425 a 27.
69. *DA*, III, 2, 425 b 11.
70. « De Somno (Du Sommeil) », 2, 455, 12-17, dans Aristote, 2000.
71. *DA*, III, 2, 426 b 11-12.
72. *DA*, III, 2, 427 a 10-11. Voir également *DA*, III, 7, 431 a 21-30.
73. *DA*, III, 2, 427 a 14.
74. *DA*, III, 2, 426 b 29.
75. *DA*, III, 1, 425 a 30.
76. *DA*, III, 7, 431 a 21-30.
77. *DA*, III, 2, 426 b 29.
78. J. Brunschwig, 1991: 466.
79. B. Cassin, 1997: 121.
80. *Ibid.*, p. 127.
81. Cette synthèse sémiotique prend appui sur les propositions de la *sémiotique tensive*, telles qu'elles sont formulées notamment dans J. Fontanille, 1998.
82. J.-F. Bordron: propos recueillis au Séminaire intersémiotique, Paris, EHESS-CNRS-IUF, saison 1998-1999.
83. *DA*, III, 3, 428 b 1.
84. *DA*, III, 3, 428 b 10-12: « Puisqu'une chose mue peut en mouvoir une autre à son tour; que l'imagination est, semble-t-il, une sorte de mouvement et ne peut se produire sans la sensation, mais seulement dans les êtres sentants et pour des choses qui sont objets de sensation; qu'en outre, un mouvement peut être produit par la sensation en acte et que ce mouvement est nécessairement semblable à la sensation ». Ce qui fait dire à J. Tricot: « le mouvement secondaire de l'imagination doit ressembler au mouvement primaire de la sensation » (Aristote, *De l'âme*, p. 171).
85. Le sensible commun « grandeur » est à considérer ici comme un sensible *par accident* dans la mesure où il est ontologiquement indépendant du sensible propre *par soi* « blanc ». Il revient à « fils de Diarès » par conjonction auquel il procure, par conséquent, une charge sensori-motrice. Voir *DA*, III, 3, 428 b 23-24.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ARISTOTE [1934] : *De l'âme [De Anima]*, trad. de J. Tricot, rééd. 1995, Paris, Vrin, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques » ;
— [1950] : *De la génération et de la corruption*, trad. de J. Tricot, Paris, Vrin ;
— [1990] : *Leçons de Physique*, trad. de J.-L. Poirier, Paris, Pocket, coll. « Agora les classiques » ;
— [2000] : *Petits traités d'histoire naturelle [Parva Naturalia]*, trad. de J.-M. Morel, Paris, Flammarion.
- BORDRON, J.-F. [1998] : « Réflexions sur la genèse esthétique du sens », *Protée*, vol. 26, n° 2, 97-104.
- BRANDT, P.Å. [1994] : *Dynamiques du sens*, suppl. 2, Aarhus, Aarhus University Press, coll. « Poetica et Analytica » ;
— [1999-2000] : « Grounding Iconicity », *Visio*, vol. 4, n° 3, automne/hiver.
- BRUNDSCHWIG, J. [1991] : « Les multiples chemins aristotéliens de la sensation commune », *Revue de métaphysique et de morale*, vol. 96, n° 4, 455-474.
- CASSIN, B. [1997] : *Aristote et le logos, contes de la phénoménologie ordinaire*, Paris, P.U.F.
- COURTÉS, J. [1992] : « Du signifié au signifiant : étude d'une bande dessinée de B. Rabier », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, n° 21-22, Limoges, PULIM, 1-88.
- DUMONT, J.-P. [1992] : *Introduction à la méthode d'Aristote*, Paris, Vrin, coll. « Bibliothèque d'histoire de la philosophie ».
- ECO, U. [1970] : « Sémiologie des messages visuels », *Communications*, n° 15, Paris, Seuil, 11-51 ;
— [1998] : « Réflexions à propos du débat sur l'iconisme (1968-1998) », *Visio*, vol. 3, n° 1, 9-31.
- EVERAERT-DESMEDT, N. [1990] : *Le Processus interprétatif, introduction à la sémiotique de Ch. S. Peirce*, Liège, Pierre Mardaga, coll. « Philosophie et Langage ».
- FLOCH, J.-M. [1982] : « Les langages planaires », dans J.-C. Coquet (sous la dir. de), *Sémiotique. L'École de Paris*, Paris, Hachette, 199-207 ;
— [1986a] : *Les Formes de l'empreinte*, Périgueux, Pierre Fanlac ;
— [1986b] : « Sémiotique plastique », dans A.J. Greimas et J. Courtés, 1986.
- FONTANILLE, J. [1998] : *Sémiotique du discours*, Limoges, PULIM ;
— [1999a] : « Modes du sensible et syntaxe figurative », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, n° 61-62-63, Limoges, PULIM, 1-68 ;
— [1999b] : « Le corps de l'actant, propositions pour une schématisation narrative », *Degrés*, n° 100, Bruxelles, ASBL Degrés, 1-22.
- FONTANILLE, J. et C. ZILBERBERG [1998] : *Tension et Signification*, Sprimont, Pierre Mardaga, coll. « Philosophie et langage ».
- GREIMAS, A. J. [1983] : *Du Sens II. Essais sémiotiques*, Paris, Seuil ;
— [1984] : « Sémiotique figurative et sémiotique plastique », *Actes Sémiotiques - Documents IV (60)*, Paris, INLF, 5-24.
- GREIMAS, A. J., ET J. COURTÉS [1986] : *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, t. 2, Paris, Hachette, coll. « Langue, Linguistique, Communication ».
- GREIMAS, A. J. et J. FONTANILLE [1991] : *Sémiotique des passions, des états de choses aux états d'âme*, Paris, Seuil.
- METZ, C. [1972] : « Au-delà l'analogie, l'image », *Essais sur la signification du cinéma*, t. II, Paris, Klincksieck, 151-162.
- PARRET, H. [1993] : « (Syn)esthésies du visible », *Versus*, n° 65-66, Bologne, Bompiani, 59-70.

L'imaginaire d'un petit pays. Approche sémiotique de l'identité sociale à travers des timbres-poste
Fernando Andacht, page 9

En se référant à un corpus de timbres-poste de l'Uruguay des cinq dernières années, cet article fait avec ces éloquentes « tokens » un parcours de l'imaginaire social (C. Castoriadis) de cette communauté imaginée (B. Anderson). À l'aide du modèle sémiotique triadique de C. S. Peirce, on essaiera de relever la *semiosis* visuelle qui est mise en scène dans cette opération de propagande explicite qui est la commémoration d'un petit pays d'Amérique latine, avec différents personnages, activités et traits matériels. L'Uruguay est caractérisé, depuis son indépendance en 1825, par de récurrents doutes sur son droit d'existence en tant que nation. À la tension iconique-indicielle (D. Scott), qui est normalement incarnée dans les timbres-poste considérés comme signes, il faut ajouter la tension d'un oxymore ou d'une antithèse identitaire : l'Uruguay en tant que nation empreinte de fierté négative (F. Andacht). À travers la maxime pragmatique peircienne, on essaiera d'analyser le sens d'un symbole complexe qui exprime et résume la contradiction fondatrice de ce pays : la « mésocarpe », c'est-à-dire l'idéologie d'une médiocrité glorieuse, exaltée dans toutes les manifestations socioculturelles du pays moderne. Ce symbole a été la règle interprétative hégémonique de cette nation pendant presque un siècle. Aujourd'hui, un ébranlement géopolitique – la création d'une région d'échange commercial appelée « Mercosur » (Marché commun du Sud), qui rejoint l'Uruguay, l'Argentine, le Brésil et le Paraguay – s'est produit, et il est pertinent de s'interroger sur les conséquences pratiques et générales engendrées par la considération systématique de ce symbole traditionnel, tel qu'il est représenté actuellement par ces séduisants indices iconiques que sont les timbres-poste.

By way of a set of stamps drawn from those issued during a two-year period (1995-1996) by the Post Office of a small Latin American country, Uruguay, a journey is made into the realm of the social imagination (C. Castoriadis) of this "imagined community" (B. Anderson). The semiotics of Charles S. Peirce serves as the main analytical tool used to carry out this study of the visual *semiosis* displayed in this explicit act of propaganda by Uruguay, who celebrated itself through the depiction of some well known characters of its popular culture. Since its birth as an independent nation in 1825, Uruguay has been characterized by recurrent doubts concerning its right to exist as an autonomous community. Thus, besides the iconic-indexical tension (D. Scott), which is normally embodied in stamps construed as signs, we must bear in mind the added tension of an identity oxymoron or antithesis : Uruguay thinks of itself as a nation of *negative pride*, i.e., one which is notoriously proud of not being proud of anything which it possesses *qua* nation (F. Andacht). Through the chosen stamps, an analysis is made of a complex Uruguayan symbol that sums up the fundamental contradiction of this country, namely, "mesocracy". Such is the name of a glorious mediocrity, the aspiration of not having great aspirations, an ideology whose effects can be appreciated in most of the country's emblematic artifacts. What are the present day consequences or meaning of this symbol, to apply the Peircean pragmatic maxim ? The present context for this semiotic study of Uruguayan stamps is interesting, as this nation has signed a geopolitical treaty with its neighboring countries, the Common Market of the South (Mercosur). This large-scale change in the country's sociopolitical frame will have interesting and noticeable effects on its national signs, and of course, most

evidently on those tiny seductive iconic indexes that are its stamps.

Le logo est-il timbré ?
Petite comparaison sémiotique du logo et du timbre
Benoît Heilbrunn, page 23

Le logo et le timbre sont deux signes de représentation qu'il peut être intéressant de mettre en parallèle du fait des similarités qu'ils présentent. Le logo est censé représenter une marque et une entreprise (c'est-à-dire souvent une pluralité d'acteurs) dans une logique de marché soumis à une âpre concurrence des signes ; il est soumis à des impératifs d'impact (marquer les esprits pour exister sur le marché de signes) et doit sans cesse (ré)établir sa légitimité de signe de représentation. Le timbre, qui est à l'origine censé représenter l'acquisition de frais postaux, illustre un fonctionnement sémiotique différent dans la mesure où il n'est pas véritablement soumis à un impératif d'impact et que sa légitimité n'est jamais mise en cause du fait de l'unicité de l'émetteur. L'objectif est de proposer une approche comparative de ces deux types de signes par rapport à des éléments, tels que leur structure sémiotique, leurs modalités représentatives, leurs modes de transmission. L'article tâchera de mettre en évidence les modalités représentationnelles et communicationnelles à l'œuvre dans ces deux types de signes en faisant notamment appel aux différentes fonctions de la communication mises en évidence par Jakobson. On montrera notamment que le timbre et le logo investissent différemment les diverses fonctions de communication, même s'ils sont l'un et l'autre le lieu d'une tension permanente entre une visée expressive et une visée poétique. L'article insistera enfin sur un cas particulier de quasi-coexistence du logo et du timbre, ceux de la France, en tâchant de montrer que malgré leur ressemblance apparente, ces deux signes véhiculent deux conceptions très différentes de la communauté.

The logo and the stamp are two signs of representation, which it is interesting to compare due to the similarities they present. The logo acts as the graphic representation of a company or a brand (which means a plurality of actors) in a market perspective characterized by a fierce competitive environment. It must therefore create impact and continuously re-establish its legitimacy as a sign of representation. The stamp, which originally indicates the payment of postage, is a different kind of sign in that it is not obliged to assert its presence by creating impact nor to establish its legitimacy which is already assured by the issuing authority. The aim in this paper is to propose a comparative analysis of these two types of signs, in terms of their semiotic structure, their representational capacities and their modes of transmission. Using Jakobson's functions, this article points out the communicative and representational power of these two signs. It will show how they embody the various communicational functions defined by Jakobson, even though each of them presents a semiotic tension between the expressive and the poetic functions. The article will focus on a specific example, that of France, where stamps and logo, despite their apparent similarities, present very different conceptions of the idea of community.

Timbres-poste et intermédialité.
Sémiotique des rapports texte/image
Leo H. Hoek, page 33

La classification et l'interprétation de textes intermédiaires, c'est-à-dire des textes combinant le texte avec l'image, dépend du point de vue adopté vis-à-vis de la situation de communication, soit la production, soit la

réception de tels textes. La production d'un texte intermédiaire est, dans certains cas, simultanée (affiches, bande dessinée, pubs) et consécutive dans d'autres cas (critique d'art, *ekphrasis*, illustrations). La réception d'un texte intermédiaire est, dans la plupart des cas, simultanée (illustrations, affiches, pubs, bande dessinée) et consécutive dans certains cas particuliers (critique d'art, *ekphrasis*). À la base de ces deux critères, simultanété ou consécutive, on peut distinguer différents degrés d'enchevêtrement du texte et de l'image dans le discours intermédiaire. Un troisième critère – la distinctivité, c'est-à-dire la possibilité de séparer physiquement le texte de l'image – permet maintenant de distinguer entre quatre degrés d'intrication croissante : transposition, juxtaposition, combinaison et fusion du texte et de l'image. Une telle catégorisation mène à une construction théorique de types virtuels d'enchevêtrement et d'intermédialité. Il s'avère qu'un nombre limité de catégories nous permet de définir toute occurrence de discours intermédiaire comme une combinaison spécifique de types intermédiaires et que toute occurrence de discours intermédiaire peut être définie selon les termes de ces catégories. Cela ne veut pas dire que les occurrences se conforment ou se limitent nécessairement aux catégories distinguées. Celles-ci ne constituent en effet pas un nombre limité de types d'intermédialité, car bien d'autres combinaisons sont possibles. Le timbre-poste commémoratif – discours presque toujours intermédiaire – constitue un exemple parfait à la fois du pouvoir descriptif de la catégorisation proposée et de la créativité artistique spécifique déployée dans chaque timbre. Une analyse des relations entre texte et image dans une série de timbres néerlandais montre l'efficacité de la catégorisation élaborée et la possibilité de combiner différentes catégories de discours intermédiaire dans un seul timbre-poste.

The classification and interpretation of intermedial texts (*i.e.* texts combining words and images), depend on the point of view taken in the context of communication, which implies either the production or the reception of such texts. Production is in some cases simultaneous (posters, comic strips, advertisements), and in others consecutive (art criticism, *ekphrasis*, illustrations). The reception of an intermedial text is mostly simultaneous (illustrations, posters, advertisements) and in some particular cases (art criticism, *ekphrasis*) consecutive. Based on these criteria – simultaneity and consecutiveness – a distinction can be made between different degrees of interweaving word and image in intermedial discourse. A third *criterion*, that of distinctiveness (*i.e.* the physical possibility of separating word and image) can be applied. This enables us to distinguish between four different degrees of interaction: transposition, juxtaposition, combination, and fusion of word and image. Such categories open the way for a theoretical construction of virtual types of interaction and intermediality. A limited number of categories enables us to define any occurrence of intermedial discourse as a specific combination of intermedial types. This does not mean that occurrences are necessarily limited to the number of categories suggested, for the latter do not constitute a limited number of types of intermediality as various other combinations are possible. The commemorative stamp, almost always an intermedial discourse, demonstrates perfectly the descriptive power of the theory proposed here, at the same time as it illustrates the specific artistic creativity evident in each stamp. An analysis of word and image relations in a corpus of contemporary Dutch stamps supports the validity of the categories of intermedial discourse suggested and the possibility of combining them in a single commemorative stamp.

L'image ethnographique : le timbre-poste colonial français africain de 1920 à 1950

David Scott, page 45

Cet article affronte l'ambiguïté de l'image ethnographique en prenant comme base le riche corpus fourni par le timbre-poste colonial français de l'entre-deux-guerres. Le timbre offre un champ privilégié d'analyse dans la mesure où l'appropriation d'une image de la vie authentique indigène active un processus de re-présentation de l'objet – son encadrement dans une forme lisible par le récepteur européen –, analogue au processus de transcription ethnographique, où les éléments de la culture étudiée sont intégrés et enregistrés suivant des schémas étrangers à leur nature. Une analyse du timbre, en dégagant ses fonctions à la fois indiciaires et iconiques, révèle une tendance à se structurer en couches sémiotiques, en une superposition de signes, qui se prêtent à une certaine manipulation idéologique. En plus, la compartimentation de la réalité protéiforme indigène par la forme du timbre devient l'instrument d'une appropriation plus générale. Le timbre-poste se transforme en porte-objet microscopique, dans le cadre duquel des aspects de la vie indigène se profilent comme des spécimens ethnographique ou zoologique. La vie et la culture indigènes sont ainsi soumises à une gamme d'optiques dont tous sont hégémoniques parce que saisis du point de vue de la puissance européenne colonisatrice.

This paper explores the ambiguity of the ethnographic image on the basis of the rich corpus provided by French colonial stamps during the interwar years. The stamp offers a privileged field of analysis in that its appropriation of images of authentic native life activates a process of re-presentation of the object analogous to the process of ethnographic transcription, where elements of a given culture are integrated and recorded according to patterns alien to its nature. An analysis of both the indexical and iconic functions of the postage stamp reveals a tendency within it towards a layered semiotic structure in which signs are superimposed on each other, in such a way as to facilitate a certain degree of ideological manipulation. Furthermore, the compartmentalization by the stamp of the complex reality of native life leads to an even more general appropriation. The stamp becomes a microscopic sample framing aspects of native life that appear as ethnographic or zoological specimens. Native life and culture are in this way submitted to a range of viewpoints, all of which are hegemonic to the extent that they are seen from the perspective of the European colonizing power.

L'Iconographie du timbre-poste tunisien pendant et après la période « coloniale » : prise de conscience d'une identité nationale

Janice Deledalle-Rhodes, page 61

La première partie de cet article, consacrée à des considérations générales sur l'icône et l'iconicité, pose le principe de la triadité de la *sémiose* peircienne : le *representamen* purement iconique ne renvoie pas à un objet s'il n'est pas accompagné d'interprétants. Les interprétants dans le cas présent sont l'histoire et la culture de la Tunisie, exceptionnellement riches, dont nous donnons un bref aperçu afin de permettre au lecteur de nous suivre dans l'interprétation du timbre, qui évolue sensiblement d'une période à l'autre. La deuxième partie est consacrée à l'analyse chronologique du timbre tunisien, de la période coloniale à l'indépendance, période pendant laquelle ce seront les peintres de l'École de Tunis qui créeront ces images destinées à rappeler à tous, non seulement l'histoire et

la culture du pays, mais aussi ses traditions picturales très vivaces et riches en symbolisme. C'est la période « postcoloniale » qui révèle une prise de conscience définitive de l'identité nationale.

This article explores the way that Tunisian stamps over the last century reflect the problems of constructing national identity in a small country with a rich and heterogeneous cultural background. Taking the Peircian principle of the triadic structure of *semiosis* as a theoretical frame, the article focuses in particular on the role of historical, cultural and linguistic interpreters in the reading process of stamps. Exploring a corpus that straddles four distinct historical periods – French “ colonial”, pre-independence, post-colonial and contemporary – the article shows in particular how the second and third period marks the golden age of the Tunisian stamps as painters from the École de Tunis created images reflecting the country's pictorial as well as the cultural traditions. More recently, a certain normalization has set in as Tunisian stamps, in line with those of other modern countries, increasingly adopt international commemorative themes.

L'idée de nation. Le timbre-poste grec (1924-1982)

Jeffrey L. Kallen, page 73

Les timbres-poste de la Grèce moderne s'appuient souvent sur un système complexe d'images qui participe pleinement à la définition de l'idée de nation. Envisagés comme un système cohérent, ces timbres transmettent leurs sens non seulement par ce qui est signifié ouvertement, mais aussi par leurs silences : la décision de ne pas utiliser certaines des images disponibles devient elle-même une forme de signification. Pour les timbres grecs de la période de 1924 à 1982, l'idée de nation est visiblement un problème complexe. Deux courants sont impliqués : l'un est inspiré par le monde de la Grèce antique et de l'Empire byzantin, et l'autre par le nationalisme politique moderne qui inclut des éléments à la fois démocratiques, antidémocratiques et monarchistes, depuis l'établissement d'une Grèce indépendante en 1832. En posant la question « quelle Grèce ? » et « la Grèce de qui ? », le timbre-poste grec propose des réponses qui ne sont ouvertement politiques que dans de rares cas, mais qui n'en révèlent pas moins l'évolution des réponses possibles qui sont caractéristiques de la société grecque moderne.

The postage stamps of modern Greece often rely on a complex system of imagery, which is indexical of nationhood. Taken as a coherent system, these stamps convey meaning not only by what is signified overtly, but by silences in which the decision not to use available imagery becomes in itself a form of signification. For the Greek stamp of the years between 1924 and 1982, the problem of nationhood is visibly complex. Two elements are involved : inspiration derived from the ancient Greek world and the Byzantine Empire, and modern political nationalism which has included democratic, anti-democratic, and monarchist elements since the establishment of an independent Greece in 1832. In posing the question, “ which Greece ? ” and “ whose Greece ? ”, the Greek postage stamp supplies answers which are rarely overtly political, but which nonetheless show the changing set of possible answers characteristic of modern Greek society.

Aby Warburg et les timbres en tant que document culturel

Karen Michels et Charlotte Schoell-Glass, page 85

L'historien de l'art allemand Aby Warburg (1866-1929), fondateur de la Kulturwissenschaftliche Bibliothek et

résumés/abstracts (suite)

Warburg à Hambourg (1926) – rétablie à Londres en 1933 sous le nom de l'Institut Warburg –, est célèbre surtout pour son approche originale des études culturelles. Spécialiste de l'art et de la culture de la Renaissance, il a transformé la conception de l'histoire de l'art de son temps en éliminant autant que possible la barrière entre les formes classique et populaire de l'art. Pour Warburg, une forme populaire, telle que le timbre-poste, était en principe aussi riche en tant que message culturel que l'œuvre d'art classique et devait jouer un rôle positif dans l'expression culturelle. Ainsi voulait-il, dans les années 1920, participer à la création d'une émission de timbres commémorant le traité de Locarno, le premier accord de coopération entre la France, la Grande-Bretagne et l'Allemagne, signé après la Première Guerre mondiale. Cet article suivra le processus de conception et de réalisation de ce timbre, prévu pour la poste aérienne et portant l'inscription « Idea Vincit », en soulignant l'importance, dans la République Weimar, de la création dans le domaine public de formes modernes de *design*.

The German art historian Aby M. Warburg (1866-1929), founder of the Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg in Hamburg, which was housed in its own building in 1926, and was re-established in London in 1933 as the internationally renowned Warburg Institute, is best known for his innovative approach to the study of the history of art as embedded in culture as a whole. As a specialist in particular in the art and culture of the Renaissance, his major innovation in the study of the history of art at the time was to minimize the barrier between high and low art, then still firmly in place. Warburg's study of the postage stamp provides an interesting example of this. Warburg studied postage stamps as documents that could be as illuminating about the culture from which they originated as other "higher" art forms. In recognizing their importance as cultural signs, he was concerned that they should be used to positive effect. He hoped, for example, to contribute to the issue of German stamps in the 1920s with a stamp commemorating the Treaty of Locarno, the first European co-operation agreement between France, Britain and Germany after the First World War. The episode of the commission, drafting, and distribution of the design for an airmail stamp with an aircraft bearing the inscription "Idea Vincit" reflects Warburg's view of the role of modernist forms in the visual culture of the Weimar Republic. It also highlights his sensitivity to the importance of contemporary public design, a sensitivity unusual in the realm of art historical scholarship at that time.

Hors dossier

De l'iconicité aux scénarios iconiques. Les multiples chemins du « logos aisthêsis » dans l'œuvre d'Aristote William Fiers, page 95

Cet article propose une réinterprétation, dans le cadre de la sémiotique « tensive », de la notion d'« iconicité » à partir d'une analyse approfondie des réseaux iconiques, tels qu'ils sont décrits par Aristote dans *De Anima* et « De Sensu ». Loin d'être le résultat d'une homologation arbitraire à travers une grille de lecture conceptuelle (Greimas) ou d'un codage sous forme de *stimuli* substitués (Eco), nous allons montrer que l'effet de l'iconicité est le résultat d'une finalisation esthétique d'un processus sensoriel s'instaurant depuis le maintien en présence d'une perception constitutive. Cette première stabilisation du flux sensoriel ouvre une perspective égocentrique susceptible de procurer une cohérence à la sensorialité par l'intermédiaire de ce qu'Aristote appelle la *koinè aisthêsis*. À partir des textes d'Aristote, nous allons faire l'hypothèse que cette cohérence s'obtient de quatre façons différentes.

This article proposes a reinterpretation of the concept of "iconicity" based on a detailed analysis of the iconic networks described by Aristotle in *De Anima* and "De Sensu". Using the propositions of the school of "tensive" semiotics, we will argue that far from being the result of arbitrary homologation executed by a conceptual framework (Greimas) or of a coding process replacing perception by sensory substitutes (Eco), iconicity is the result of an aesthetic finalization of a sensory process that starts with a stabilization of a primary sensation. This stabilization opens an egocentric perspective giving a coherence to all sensory data by means of what Aristotle calls *koinè aisthêsis*. Following the text of Aristotle, we will show that this coherence can be obtained in four different ways.

NOTICES BIOGRAPHIQUES

Fernando Andacht

Professeur de sémiotique à la faculté de communication de l'Université catholique de l'Uruguay (Montevideo), Fernando Andacht est présentement professeur invité et chercheur au programme d'études postdoctorales en communication de l'UFRCGS (Porto Alegre, Brésil). Son champ de recherche comprend la communication de masses et ses effets sur l'imagination populaire; la sociosémiotique, qui a trait à l'identité nationale, et la théorie sémiotique de Peirce. Il est membre du Comité exécutif de l'Association internationale des études sémiotiques (AISS) et du Comité exécutif de la Fédération latino-américaine des études sémiotiques (FELS), comme représentant de l'Uruguay. Il a publié dans de nombreuses revues internationales. Parmi ses sept livres, signalons notamment *Signos reales del Uruguay Imaginario* (Montevideo, 1992), qui a reçu le Prix national Bartolomé Hidalgo dans la catégorie du meilleur essai de sciences sociales. Son dernier ouvrage, qui traite de l'analyse sémiotique des médias, a été publié par Ceja Centro Editorial, à Bogotá, Colombie, en 2001, après son passage comme professeur à la Chaire Unesco 2000, à l'Université Javeriana.

Janice Deledalle-Rhodes

Janice Deledalle-Rhodes a étudié aux universités de Londres, de Cambridge et à la Sorbonne. Bilingue, elle a enseigné aux universités de Lyon, Tunis, Libreville et Avignon et a été invitée à donner des cours à l'Université du Québec à Montréal. Maître de conférences honoraire de l'Université d'Avignon, elle est actuellement attachée à l'Institut de Recherche en Sémiotique, Communication et Éducation à Perpignan. Elle a dirigé, traduit et publié un inédit en volume du philosophe américain Charles S. Peirce : *À la recherche d'une méthode* (1993), et dirigé plusieurs ouvrages : *Semiotics and Pragmatics / Sémiotique et Pragmatique*, Actes du Colloque de Perpignan de 1983, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, 1989; les Actes du IV^e Congrès de l'Association Internationale de Sémiotique (1989) : *L'Homme et ses signes*, 3 vol., Berlin, Mouton de Gruyter, 1992; et *East-Asian Semiotics/Sémiotique de l'Asie Orientale*, n^o spécial de la *Revue Européenne de Sémiotique*, ISSS, Vienne, 1998. Elle a publié de nombreux articles dans des revues internationales de sémiotique.

William Fiers

William Fiers poursuit des études doctorales en sémiotique à l'Université de Limoges. Il détient une maîtrise en histoire de l'art et histoire des mentalités de l'Université de Rotterdam (Pays-Bas). Il a publié des articles portant sur la sémiotique visuelle, dans lesquels il montre un intérêt partagé pour la sémiotique greimasienne et peircienne et leur possible interaction avec les recherches neurologiques contemporaines. Il prépare actuellement une thèse sur la « polysensorialité » dans la peinture de Gérard Garouste, sous la direction de Jacques Fontanille et de Per-Aage Brandt.

Benoît Heilbrunn

Benoît Heilbrunn est professeur de marketing à l'École de Management de Lyon (E.M.LYON). Il s'intéresse aux apports possibles de la sémiotique au marketing, notamment en ce qui concerne les stratégies de marque et d'identité visuelle, le *design* et l'analyse des comportements de consommation. Il est notamment l'auteur de *Le Logo* (Paris, P.U.F., 2001) et coéditeur de *European Perspectives on Consumer Behaviour* (Hemel Hempstead, Prentice-Hall, 1998).

Leo H. Hoek

Leo H. Hoek est titulaire de la chaire de littérature française à la Vrije Universiteit Amsterdam. Il enseigne aux départements de français et des arts comparés (« Texte et Image »). Il a publié dans de nombreuses revues internationales des articles de sémiotique, de narratologie, de sociocritique et de théorie des relations entre texte et image. En outre, il est l'auteur de *La Marque du titre. Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle* (La Haye, Mouton, 1981) et de *Titres, toiles et critique d'art. Déterminants institutionnels du discours sur l'art au XIX^e siècle en France* (Amsterdam, Rodopi, 2001). Il est vice-président de l'Association internationale pour l'Étude des rapports entre texte et image (AIERTI/AIWIS).

Jeffrey L. Kallen

Jeffrey L. Kallen est professeur de linguistique et de phonétique à l'Université de Dublin, Trinity College. Il a une licence en Études folkloriques de l'Université de Western Washington (Fairhaven College) et une maîtrise en linguistique de l'Université de Washington. Sa recherche doctorale était fondée sur l'étude de la langue anglaise en Irlande (« Hiberno-English »), champ dans lequel il a dès lors beaucoup publié. Autrement, son enseignement et sa recherche traitent des domaines tels que la langue et l'ethnicité, l'acquisition de la langue, la sociologie des langues (surtout de l'irlandais), la dialectologie et l'analyse du discours qui comprend un rapport particulier avec les genres folkloriques.

Karen Michels

Karen Michels est professeur d'histoire de l'art à l'Université de Hambourg. Elle a fait ses études à Bonn et à Hambourg. Le sujet de sa thèse de doctorat, soumise à Hambourg en 1987, était Le Corbusier. Elle a dirigé par la suite un projet de recherche sur l'expulsion des historiens d'art de l'Allemagne, projet qui a mené à la publication de *Transplantierte Kunstwissenschaft. Deutschsprachige Kunstgeschichte im amerikanischen Exil*. Avec Martin Warnke, elle a édité les articles allemands d'Erwin Panofsky, et avec Charlotte Schoell-Glass, elle a publié l'édition du *Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg*. Elle a enseigné aux universités de Jena, Berlin et Halle/Saale.

Charlotte Schoell-Glass

Charlotte Schoell-Glass enseigne l'histoire de l'art au Kunstgeschichtliches Seminar de l'Université de Hambourg. Elle a fait des recherches sur l'iconographie de l'art profane au Moyen Âge tardif, sur l'histoire de l'art du jardin et sur l'histoire de sa discipline. Parmi ses publications, notons *Aby Warburg und der Antisemitismus. Kulturwissenschaft als Geistespolitik* (1998). En 2001, elle a publié, en coll. avec Karen Michels l'édition du *Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg*. Elle était membre de l'Institute for Advanced Study à Princeton (N.-J.) en 1996-1997 et du Wissenschaftskolleg de Berlin en 1999-2000.

David Scott

David Scott est professeur de français à l'Université de Dublin, Trinity College, où il tient une chaire personnelle en Études textuelles et visuelles. Auteur de livres dans le domaine de l'histoire de l'art (*Paul Delvaux : Surrealizing the Nude*, 1992), de la littérature (il a présenté l'édition GF du *Spleen de Paris* de Baudelaire, 1987), de texte et image (*Pictorialist Poetics*, 1988) et de la sémiotique du visuel (*European Stamp Design : a Semiotic Approach*, 1995), il a également organisé plusieurs expositions à Dublin, Londres et Paris sur l'art moderne, le *design* et les institutions culturelles. Membre du comité de rédaction des revues *Word&Image* et *L'Image*, président de l'Association internationale pour l'Étude des rapports entre texte et image (AIERTI/AIWIS), il prépare actuellement un livre intitulé *Sémiologies du voyage*.

PROCHAINS NUMÉROS

Volume 30, n° 3 : Peirce et la clinique

Volume 31, n° 1 : La transposition générique

Volume 31, n° 2 : Le cinéma

Les personnes qui désirent soumettre un article pouvant éventuellement s'intégrer à l'un de ces dossiers sont priées de faire parvenir leur texte dans les meilleurs délais à la direction de *Protée*.

DÉJÀ PARUS

(Les numéros précédents sont disponibles sur demande. Le sommaire de chacun des numéros est expédié gratuitement aux personnes qui en font la demande. Il est possible d'obtenir un tiré à part des articles contre des frais de traitement.)

Volume 22, n° 1 : Représentations de l'Autre. Responsable : Gilles Thérien.

Volume 22, n° 2 : Le lieu commun. Responsables : Eric Landowski et Andrea Semprini.

Volume 22, n° 3 : Le faux. Responsables : Richard Saint-Gelais et Marilyn Randall.

Volume 23, n° 1 : La perception. Expressions et Interprétations.

Responsables : Hervé Bouchard, Jean Châteauevert et Adel G. El Zaïm.

Volume 23, n° 2 : Style et sémosis. Responsable : Andrée Mercier.

Volume 23, n° 3 : Répétitions esthétiques. Responsable : Manon Regimbald.

Volume 24, n° 1 : Rhétoriques du visible. Responsables : Groupe μ (F. Édeline et J.-M. Klinenberg).

Volume 24, n° 2 : Les interférences. Responsables : Maxime Blanchard et Catherine Mavrikakis.

Volume 24, n° 3 : Espaces du dehors. Responsable : Charles Grivel.

Volume 25, n° 1 : Sémiotique des mémoires au cinéma. Responsable : Lucie Roy.

Volume 25, n° 2 : Musique et procès de sens. Responsables : Ghyslaine Guertin et Jean Fisette.

Volume 25, n° 3 : Lecture, traduction, culture. Responsable : Rachel Bouvet.

Volume 26, n° 1 : Interprétation. Responsable : Louis Hébert. (Épuisé).

Volume 26, n° 2 : Faire, voir, dire. Responsable : Christine Palmiéri. (Épuisé).

Volume 26, n° 3 : Logique de l'icône. Responsable : Tony Jappy.

Volume 27, n° 1 : La Mort de Molière et des autres (en coll. avec la revue *Assaph* de l'Université de Tel-Aviv).

Responsables : Patrice Pavis, Eli Rozik et Rodrigue Villeneuve.

Volume 27, n° 2 : La Réception. Responsables : Emmanuel Pedler et Josias Semujanga.

Volume 27, n° 3 : L'Imaginaire de la fin. Responsables : Anne Éline Cliche et Bertrand Gervais.

Volume 28, n° 1 : Variations sur l'origine. Responsable : Jacques Cardinal.

Volume 28, n° 2 : Le Silence. Responsables : Marie Auclair et Simon Harel.

Volume 28, n° 3 : Mélancolie entre les arts. Responsables : Marie Fraser et Johanne Lamoureux.

Volume 29, n° 1 : La Société des objets. Problèmes d'interobjectivité. Responsables : Eric Landowski et Gianfranco Marrone.

Volume 29, n° 2 : Danse et Altérité. Responsables : Michèle Febvre, Isabelle Ginot et Isabelle Launay.

Volume 29, n° 3 : Iconoclasmes : langue, arts, médias. Responsables : Jocelyn Girard et Michaël La Chance.

Volume 30, n° 1 : Les formes culturelles de la communication. Responsable : Emmanuel Pedler.

Volume 30, n° 2 : Sémiologie et herméneutique du timbre-poste. Responsable : David Scott.

FORMULE D'ABONNEMENT – 1 an / 3 numéros

Veillez m'abonner à **Protée**. Mon chèque ou mandat-poste ci-joint couvre trois numéros à partir du volume ___ n° ___.

VERSION IMPRIMÉE VERSION ÉLECTRONIQUE (cédérom annuel)

Individuel

Canada	29\$ (étudiants 15\$ - joindre une pièce justificative)
États-Unis	34\$
Autres pays	39\$

Institutionnel

Canada	34\$
États-Unis	44\$
Autres pays	49\$

Nom _____

Adresse _____

Adresse électronique _____

Expédier à Protée, département des arts et lettres,
Université du Québec à Chicoutimi
555, boul. de l'Université, Chicoutimi (Québec), G7H 2B1

Chèque tiré sur une banque canadienne, en dollars canadiens; mandat-poste en dollars canadiens. TPS et TVQ non incluses pour la vente au Canada.

POLITIQUE ÉDITORIALE

Protée est une revue universitaire dans le champ diversifié de la sémiotique, définie comme science des signes, du langage et des discours. On y aborde des problèmes d'ordre théorique et pratique liés à l'explication, à la modélisation et à l'interprétation d'objets ou de phénomènes langagiers, textuels, symboliques et culturels, où se pose, de façon diverse, la question de la **signification**.

Les réflexions et les analyses peuvent prendre pour objet la langue, les textes, les oeuvres d'art et les pratiques sociales et culturelles de toutes sortes et mettre à contribution les diverses approches sémiotiques développées dans le cadre des différentes sciences du langage et des signes : linguistique, théories littéraires, philosophie du langage, esthétique, théorie de l'art, théorie du cinéma et du théâtre, etc.

La revue met aussi en valeur les pratiques sémiotiques proprement dites, et fait ainsi une place importante à la production artistique. Chaque numéro reçoit la collaboration d'un ou de plusieurs artistes (peintre, sculpteur, graveur, dessinateur ou designer) chargé(s) de la conception visuelle de l'iconographie. *Les œuvres choisies doivent être inédites*. **Protée** fait le plus possible place à la production culturelle « périphérique » et aux contributions « régionales » à l'étude des thèmes choisis.

Chaque numéro de la revue se partage habituellement en deux sections : 1) un dossier thématique regroupant des articles abordant sous différents angles un même problème, 2) des documents et articles hors dossier et /ou des chroniques et points de vue critiques.

Les propositions de dossiers thématiques soumises au Comité de rédaction doivent présenter clairement le thème choisi, ses enjeux et ses objectifs, de même que sa pertinence par rapport à la politique éditoriale de la revue. Elles doivent être accompagnées pour la première évaluation de la liste des collaborateurs pressentis. La seconde évaluation des dossiers, faite un an avant la date présumée de publication, juge des modifications apportées, examine la liste des collaborations confirmées et établit une date définitive de parution. *Chaque dossier doit comprendre au moins six contributions inédites* (d'un maximum de 20 pages dactylographiées chacune, à raison de 25 lignes par page) et ne doit pas dépasser 80 pages de la revue (soit un maximum de 10 contributions). Le(s) responsable(s) dont le projet de dossier est accepté par le Comité de rédaction s'engage(nt), vis-à-vis de la revue, à respecter le projet soumis, à fournir un dossier similaire à celui qui a été proposé et accepté ainsi qu'à produire les documents pour la date convenue. En revanche la revue s'engage vis-à-vis du ou des responsable(s) à fournir le soutien technique et logistique nécessaire à la réalisation du dossier, et éventuellement à suggérer des collaborations soumises directement à la revue.

Les articles soumis sont envoyés anonymement à trois membres compétents du Comité de lecture ou à défaut à des lecteurs spécialistes des questions traitées. Les auteurs sont avisés de la décision de publication ou des éventuelles modifications à apporter à leur texte dans les mois suivant la réception de leur article. Dans le cas d'un refus, l'avis est accompagné des raisons qui l'ont motivé. Les documents reçus ne sont retournés que s'ils sont accompagnés d'une enveloppe de retour dûment affranchie. Les auteurs sont tenus de respecter le protocole de rédaction ci-contre.

PROTOCOLE DE RÉDACTION

Les collaborateurs de **Protée** sont instamment priés

1. d'inscrire, sur la première page, en haut, le titre du texte; de présenter celui-ci à double interligne (25 lignes par page) sans ajouter de blanc entre les paragraphes, sauf devant un intertitre;
2. d'éviter les CAPITALES, petites ou grandes, ou le **caractère gras**, préférer l'*italique* ou encore les « guillemets français » pour accentuer ou signaler certains mots, par exemple les mots étrangers;
3. de faire suivre immédiatement une citation par l'appel de note qui s'y rapporte, avant toute ponctuation;
4. de mettre en italique, dans les notes, le titre des livres, revues et journaux, et de mettre simplement entre guillemets les titres d'articles, de poèmes ou de chapitres de livres, en suivant l'un ou l'autre de ces exemples:
A. Breton, *Positions politiques du surréalisme*, Paris, Éd. du Sagittaire, 1935, p. 37.
A. Goldschlager, « Le Discours autoritaire », *Le Journal canadien de recherche sémiotique*, vol. II, n° 4, hiver 1974, p. 41-46;
5. de présenter, de la façon suivante, les références bibliographiques :
Benveniste, É. [1966] : « Formes nouvelles de la composition nominale », *BSL*, repris dans *Problèmes de linguistique générale*, tome 2, Paris, Gallimard, 1974, 163-176.
Greimas, A. J. et J. Courtés [1979] : *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, tome 1, Paris, Hachette;
6. de ne mettre les majuscules dans un titre d'ouvrage qu'au premier substantif et aux mots qui le précèdent; de suivre les règles de M.-É. de Villers (*Multidictionnaire des difficultés de la langue française*, Montréal, Québec/Amérique, 1997) concernant les titres dans le corps du texte;
7. de suivre les règles de la langue du texte pour les titres d'ouvrages étrangers;
8. de dactylographier les citations de plus de trois lignes en retrait à la ligne;
9. de limiter leur texte à un maximum de vingt pages;
10. d'expédier, le cas échéant, la disquette (format 3,5 po) contenant leur document; la revue utilise le texteur *Word* de Microsoft pour le Macintosh. Les documents préparés avec d'autres logiciels (ex. : *MacWrite*) et ceux qui sont produits au moyen de logiciels Microsoft-DOS ou Microsoft-Windows sont également acceptés, pourvu qu'ils soient sauvegardés sous format « Document Word »;
11. de fournir, s'il y a lieu, les photos (noir et blanc) « bien contrastées » sur papier glacé 8 x 10 po (200 x 250 cm) ou les diapositives ou les images numérisées sous format TIFF (300 ppp).
12. d'annexer un résumé succinct, en français et en anglais, à leur texte, ainsi qu'une brève notice biographique.