



# Timbres-poste et intermédialité Sémiotique des rapports texte/image

Leo H. Hoek

Volume 30, Number 2, Fall 2002

Sémiologie et herméneutique du timbre-poste

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/006729ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/006729ar>

[See table of contents](#)

## Publisher(s)

Département des arts et lettres - Université du Québec à Chicoutimi

## ISSN

0300-3523 (print)

1708-2307 (digital)

[Explore this journal](#)

## Cite this article

Hoek, L. H. (2002). Timbres-poste et intermédialité : sémiotique des rapports texte/image. *Protée*, 30(2), 33–44. <https://doi.org/10.7202/006729ar>

## Article abstract

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.

# 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 philatéliste<sup>1</sup>. 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 pays<sup>2</sup>. 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 *synchrétique*. L'iconicité et la verbalité du discours synchrétique sont inversement proportionnelles: plus le discours synchrétique est iconique, moins il est verbal, et inversement. La composition typographique, la calligraphie, les alphabets iconisés sont des exemples de discours synchrétiques fortement verbaux. Les collages et les montages produisent un discours synchrétique 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 avoisinantes<sup>3</sup>. 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	<i>relation transmédiALE</i>	<i>discours multimédiaL</i>	<i>discours mixte</i>	<i>discours syncrétique</i>		
<i>production simultanée</i>	-	-	+	+		
<i>réception simultanée</i>	-	+	+	+		
<i>séparabilité physique</i>	+	+	+	-		
<i>procédé</i>	transposition	collocation	jonction	fusion		
<i>rapport texte/image schématisé</i>	texte fi image image fi texte	<table border="1" style="display: inline-table; vertical-align: middle;"><tr><td>image</td><td>texte</td></tr></table>	image	texte	texte, image	<b>tiimage</b> (« texte » + « image »)
image	texte					
<i>exemples</i>	<i>ekphrasis</i> , critique d'art, cinéroman, <i>novélisation</i>	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 intermédiaire 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 philatélique<sup>4</sup>. 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 transmédi*ale 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



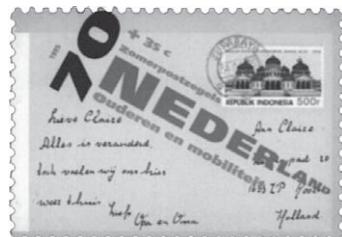
ill. 25



ill. 26



ill. 27



ill. 28

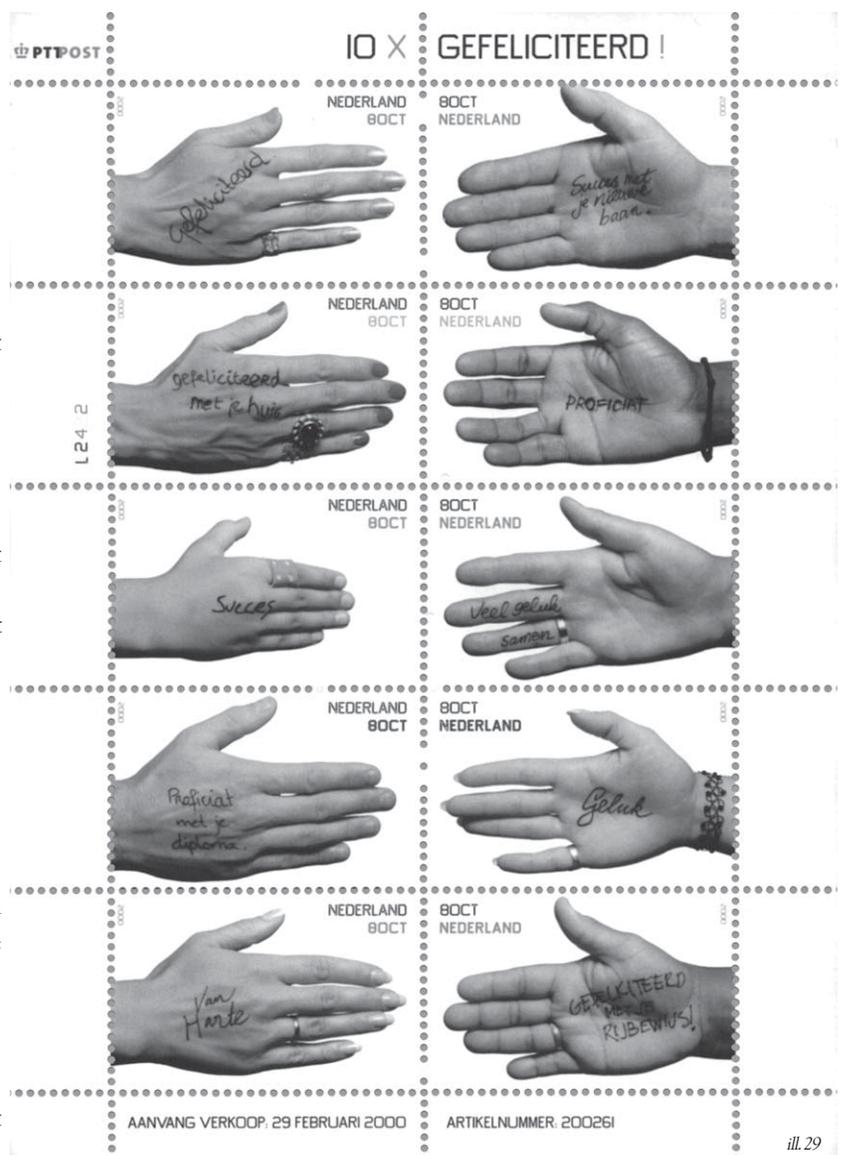
Douwes Dekker, 1820-1887, signifiant en latin « j'ai beaucoup souffert ») est commémoré par un timbre combinant une photographie de l'écrivain, sur un fond rouge, avec l'image d'une scène coloniale avec des palmiers, des indigènes et quelques Européens à cheval (ill. 20: « Littérature néerlandaise: Eduard 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)<sup>5</sup>. La réunion d'un texte et d'une image, tous les deux d'époque, sur ces timbres du XX<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> siècle et qui seraient gardées pour la postérité. Pour envoyer ces lettres, un timbre multimédial 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 multimédial (production consécutive et réception simultanée).

Le discours mixte se distingue du discours multimédial 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. 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

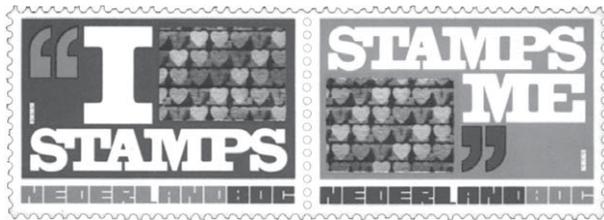
timbre indonésien et le cachet marque «Surabaya». Par là on comprend que les grands-parents en vacances sont allés revoir leur pays d'origine. En fait, le discours verbal (la carte avec le message des grands-parents) est devenu icône, tandis que l'élément

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 groningennois, 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 transmédiatelle 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 transmédiatelle, 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 transmédiatelle); 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.