
BOOK REVIEWS / COMPTES RENDUS

Sémiologie du langage visuel

Fernande SAINT-MARTIN

Presses de l'Université du Québec, Sainte-Foy, 1987

306 pp., \$28.00

Voici un ouvrage important sur la théorie de l'art. Ouvrage qui ne sera pas sans soulever une réflexion sérieuse sur la nature et les fonctions des oeuvres d'art. Quittant les sentiers des analyses subjectives et impressionnistes, Fernande SaintMartin pose d'emblée sa recherche comme une interrogation sur les productions spécifiques aux humains: la production de langages. L'art visuel est langage et, comme tout langage, il peut être l'objet d'une analyse sémiotique telle que l'a définie Morris (1938) ¹, c'est-à-dire qu'il est possible d'en dégager les dimensions syntaxiques, sémantiques et pragmatiques. En révéler ainsi les structures, c'est en faire la sémiologie.

Bien qu'essentiellement axé sur des questions d'ordre syntaxique, l'ouvrage n'en présente pas moins une thèse importante d'ordre sémantique sur la nature du langage visuel, thèse qui conditionne tout le reste de l'analyse et même le choix des méthodes. En effet, pour l'auteure, le langage visuel communique avant tout une expérience perceptuelle et cognitive de type spatial. La signification d'une oeuvre résulte surtout des rapports de voisinage, de séparation, d'enveloppement, de modes, de succession, etc. Ce sont des rapports qui sont à la source d'expériences émotives et conceptuelles profondes et essentiellement inconscientes. Le langage visuel cependant n'est pas qu'expérience du monde spatial, il est aussi un langage dynamique et opératoire. Il fait exister l'espace, le met en forme, le

structure et même le transforme. Il est donc un mode propre de penser et de créer. L'auteure fait ainsi sienne la pensée d'Arnheim:

L'activité artistique constitue une forme de raisonnement dans laquelle perception et pensée sont indissolublement liées. Je ne pouvais me défendre d'affirmer qu'une personne qui peint, écrit, compose ou danse, pense avec ses sens ².

Pour procéder à cette analyse du langage visuel, F. SaintMartin nous propose de l'approcher par la topologie c'est-à-dire de penser le champ spatial visuel comme un champ de forces ou de tensions énergétiques en continue mutation permettant de rendre compte des énergies matérielles véhiculées par les éléments plastiques dans le contexte des processus énergétiques qui structurent l'activité perceptive elle-même (p.XV).

Dans ce paradigme, l'auteure tentera alors d'identifier les formants primitifs de toute oeuvre plastique, mais sans jamais les identifier comme des unités minimales autonomes et stables. Chaque élément constituant sera considéré comme participant à un processus dynamique de type perceptuel. C'est ainsi que seront analysées les diverses variables visuelles constituant l'élément de base du langage visuel: le colorème, cette "zone du champ visuel linguistique, corrélative à une concentration constituée par une masse de matière énergétique regroupant un ensemble de variables visuelles" (p.6). Le colorème apparaît ainsi comme une "totalité organisée par la perception".

Toute variation des constituants au sein du colorème modifie l'intégralité de ce colo-

rème du point de vue de sa perception. Cette perception du colorème se situe évidemment dans le temps. Il apparaît au moment d'un regard spécifique et peut être différent à un autre. Il y a donc une part d'arbitraire dans le découpage des colorèmes. Ils ne constituent pas des formants stables comme le sont les lexèmes d'une langue. Il y a quelque chose de subjectif dans la détermination d'un colorème. Bref, le colorème est le nom "donné au percept qui conscrit un regroupement de variables visuelles dans l'unité d'une concentration du regard" (p.7).

Ce colorème est par ailleurs lui-même une totalité de plusieurs variables. S'inspirant des propositions de Bertin (1973) ³, Saint-Martin modifie et reclasse ces variables qui sont maintenant chez elle définies essentiellement en termes plastiques et perceptuels. Les variables *plastiques* sont: la *couleur* et la *texture*. Les variables *perceptuelles* sont: la *frontière* (ce qui produit la forme), la *dimension*, l'*orientation* (ou la vectorialité) et finalement l'*implantation* dans le plan. Ces variables sont définies alors comme des champs de forces ou de tensions liées au processus de centration du regard. Elles varient selon les projections perceptuelles.

Le deuxième chapitre de l'ouvrage est consacré à l'analyse de ces variables visuelles. Tantôt on y souligne des dimensions historiques, tantôt on y offre des analyses théoriques sur leur nature topologique et gestaltiste. Dans la variable "couleur", on étudie, par exemple, la modalité d'engendrement, la chromaticité, l'interaction, etc. Ou encore, pour la variable "dimension", on analyse les divers types de formes qu'une oeuvre peut présenter. La théorie gestaltiste sert ici de toile de fond.

Le troisième chapitre ébauche une théorie syntaxique du regroupement des varia-

bles visuelles. Ces interrelations sont étudiées d'un point de vue soit syntaxique, soit topologique soit gestaltiste. Dans ce domaine des interrelations, tout est dynamique, en mouvement et chaque énoncé visuel complexe n'offre pas de critères définitifs d'acceptabilité.

Chaque syntaxe contient un nombre restreint de règles et certaines sont hiérarchisées. On y trouve: a) les règles de regroupements des colorèmes entre eux, regroupements qui dépendent des rapports topologiques, des rapports gestaltistes, de la loi d'interaction des couleurs, b) les règles issues des rapports des colorèmes avec la structure énergétique du champ visuel où ils sont implantés, c) les règles modales qui président aux effets de distance et qui fondent divers systèmes ou modes de perspective.

Le premier type de règles porte sur les rapports topologiques c'est-à-dire ceux qui ne sont pas linéaires et qui créent la perception du continu et du discontinu dans une oeuvre. L'auteure distingue ainsi les liaisons/disjonctions suivantes: le *voisinage*, la *séparation*, l'*emboîtement*, l'*enveloppement*, la *succession*, la *vectorialité*.

Enfin, pour les formes, l'analyse étudie leurs relations gestaltistes. Chaque perception est unification d'informations diverses: ce que les théories gestaltistes nomment une *forme* et les théories cognitives appellent des *schèmes* intégrateurs. Toute perception intègre des éléments disparates en fonction de facteurs de regroupement/disjonction tels: a) le rapport figure-fond, b) la proximité/contiguïté, c) la similitude, d) la clôture ou fermeture dans les colorèmes, les frontières ou vecteurs d'enfermement, e) la "bonne" courbe et les "bons" angles, f) la même direction, g) la similitude iconique qui est comprise comme une interprétation perceptive de formes construites dans la

dynamique iconique.

C'est à partir de ces éléments que s'élabore ce que la gestalt appelle la "bonne forme" ou à l'inverse la "forme irrégulière". Ces formes par ailleurs se regrouperont dans le tableau pour construire des expansions soit bi-dimensionnelles (verticalité-horizontale, orientation, etc.), ou tridimensionnelles (profondeur, perspective, implantation des plans). Tout tableau selon l'auteure impliquera toujours ces divers niveaux de la bi- et tri-dimensionnalité.

L'intérêt majeur de cette analyse réside dans l'effort constant de Fernande Saint-Martin de ne jamais entrer dans un niveau d'interprétation iconique. Dans cette perspective, un tableau n'est pas quelque chose qu'on "lit", on n'en déchiffre pas les "images", les "représentations", etc., il est avant tout expérience perceptuelle.

Outre ce niveau du colorème et des rapports entre colorèmes, l'auteure nous propose de considérer un troisième niveau d'analyse. Il existerait en effet, une mégastucture d'organisation des éléments plastiques et de leurs rapports mutuels. Celle-ci, selon Saint-Martin qui reprend de façon modifiée la thèse de Kandinsky (1964) ⁴, appartiendrait au pouvoir intégrateur du plan originel. En effet, tout tableau serait nécessairement construit à partir de tensions énergétiques constituées de points et de lignes qui investiraient les diverses composantes plastiques d'une oeuvre. Le plan originel exige une implantation des diverses marques de l'oeuvre, leur donnant direction, poids, support, positionnement. . . . Selon Saint-Martin, cette influence du plan originel n'appartiendrait pas à des propriétés objectives, matérielles du plan originel comme tel, mais révélerait des projections perceptuelles du producteur ou de l'observateur du tableau.

Toujours selon l'auteure, le plan originel

engendrerait un espace intégrateur de type non-euclidien, un foyer d'énergies et de tensions prenant leur source dans le centre, la périphérie et les angles d'un tableau. Ainsi, on rencontrerait des vecteurs harmoniques diagonaux qui, à partir des angles, concentreraient l'énergie de perception de la périphérie vers le centre. Une seconde énergie de type cruciforme surgirait des vecteurs horizontaux et verticaux. Elle supporterait ou s'opposerait aux énergies spatialisantes des vecteurs harmoniques. Ces deux grandes vectorisations harmoniques et cruciformes engendreraient un troisième mouvement énergétique de type losange par la vectorisation, et qui se créerait à partir de la rencontre des droites potentielles reliant la moitié des côtés périphériques. Ce losange à son tour engendrerait toute une série d'espaces énergétiques triangulaires. Evidemment, ces trajets énergétiques varieraient en fonction du format du plan (cercle, carré, rectangle). Ainsi interviendrait dans ce plan originel des infrastructures de masses énergétiques qui structureraient les diverses composantes plastiques d'une oeuvre.

Le plan originel n'est cependant pas le seul à soutenir l'intégration d'une oeuvre visuelle. Sa structuration de l'espace n'est pas uniquement topologique, elle est aussi représentative. Et s'y joue alors la perspective. En effet, la perception "projetée" nécessairement la dimensionnalité aux composantes du tableau. Elle ajoute ainsi la profondeur, la superposition, etc. Mais ces catégories doivent être remises en question car elles appartiennent presque exclusivement aux théories perspectivistes euclidiennes ou linéaires. Et il faut en proposer des nouvelles pour rendre compte de la multitude des perspectives opérant dans un tableau telles par exemple: la perspective proxémique, focale, réversible, mixte, tachiste, sphérique, cavalière, cubiste, projec-

tive, linéaire, oblique, en hauteur, frontale, atmosphérique, etc.

Les deux derniers chapitres de l'ouvrage traitent des problèmes d'application du modèle théorique. Ainsi, le chapitre six l'applique à l'univers de la sculpture où l'auteure, par extension, reprend le thème de la spatialité mais en y intégrant maintenant le volume. Jouera ici encore la question topologique. Dans l'oeuvre sculpturale, elle instaurera des forces et des énergies dont l'origine vient autant de l'intérieur que de la surface et de l'environnement de l'oeuvre:

Notre hypothèse propose en premier lieu de définir la sculpture, de façon globale, comme une masse topologique essentiellement structurée par les vecteurs reliant ses couches centrales, ses couches périphériques et ces deux zones à leur environnement immédiat (p.216).

Enfin, le dernier chapitre s'intéresse plus particulièrement à l'application de ce modèle à des analyses d'oeuvres. Ici l'auteure propose une méthode descriptive systématique qui découpe une oeuvre en plages dans lesquelles on identifie la présence ou l'absence des diverses variables présentées dans le modèle. Une analyse de regroupement de ces variables en des relations plus englobantes cherche à déterminer ce qui donne à une oeuvre son unité topologique.

Cet ouvrage s'inscrit donc dans une perspective théorique relativement différente de ce que la tradition sémiologique (vg la sémiologie textuelle de la peinture) et même herméneutique (iconographique) européenne propose pour l'analyse des oeuvres visuelles à fonction esthétique. En cela, elle est originale et créatrice. L'auteure quitte ainsi les discours subjectifs et narratifs sur l'art qui sont plus des dires de l'expérience des spectateurs que des dires sur l'oeuvre elle-même. L'auteure s'inscrit toujours

dans l'hypothèse que les oeuvres visuelles peuvent s'analyser comme des "langages". Elle soutient qu'elles sont implantées dans les réseaux de la communication humaine et servent d'accès au réel. Leur fonction cognitive essentielle est parallèle au cheminement de notre expérience de la spatialité. Dans cette perspective, le langage visuel est un mode comme un autre de se penser et de penser le monde. Et le modèle que Fernande Saint-Martin propose pour comprendre ces oeuvres visuelles s'inspire de cadres théoriques qui ne les voient pas comme *représentations structurées des textes et des histoires*. Le langage visuel présente ses caractéristiques structurales propres et sait définir ses modes d'investissement signifiants. Malgré un langage technique souvent aride et quelquefois discutable, l'hypothèse demeure riche et féconde. Et la démonstration de sa validité tout au long de l'ouvrage est portée par une analyse fine et très informée. Le lecteur attentif ne peut qu'être séduit.

Jean-Guy Meunier

Professeur

Département de philosophie

Université du Québec à Montréal

Notes

¹ C. MORRIS, *Foundations of Theory of Signs*, International Encyclopedia of Unified Science, 1.2, University of Chicago Press, 1938.

² R. ARNHEIM, *La pensée visuelle*, Flammarion, Paris, 1976, p.245.

³ J. BERTIN, *Sémiologie graphique*, 2^e éd., Mouton, Paris, 1973.

⁴ W. KANDINSKY, *Point, ligne, plan*, Mouton, Paris, 1926.