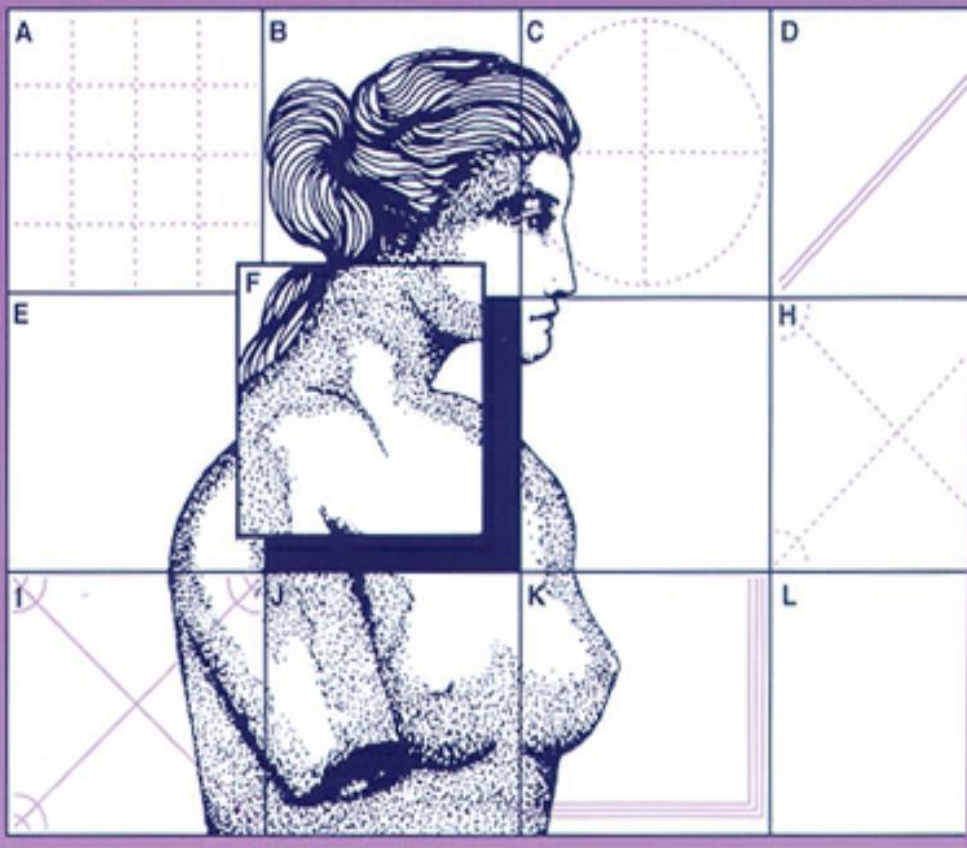
FERNANDE SAINT-MARTIN

SÉMIOLOGIE DU LANGAGE VISUEL



Presses de l'Université du Québec

facebook : La culture ne s'écrit pas elle se conquiert

SÉMIOLOGIE DU LANGAGE VISUEL

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

SÉMIOLOGIE DU LANGAGE VISUEL

FERNANDE SAINT-MARTIN

1994
Presses de l'Université du Québec
2875, boul. Laurier, Sainte-Foy (Québec) G1V 2M3

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

ISBN 2-7605-0433-6

Tous droits de reproduction, de traduction et d'adaptation réservés © 1987
Presses de l'Université du Québec
Réimpressions : août 1987, juillet 1988, juin 1995

Dépôt légal -1er trimestre 1987
Bibliothèque nationale du Québec
Bibliothèque nationale du Canada
Imprimé au Canada

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

TABLE DES MATIÈRES

Avant-propos IX

Chapitre 1. Éléments du langage visuel 1
1. Colorème 6
2. Observations générales sur le colorème 12
Volume topologique 13
Notes bibliographiques 19

Chapitre 2. Variables visuelles 21

1. Variables plastiques 23
A- Univers de la couleur 23
B- Dynamique de la couleur 28
C- Nomenclature des couleurs 30
D- Systèmes d'engendrement des couleurs 32
Couleurs du prisme 33
Couleurs réfléchies 34
Système hiérarchique d'Arnheim 37
E- Pôles chromatiques 41
Chromaticité 45
Saturation 45
Tonalité 46
Luminosité 46
Complémentarité 49
F- Lois d'interaction des couleurs 53
Loi d'égalisation 53
Contrastes simultanés chromatiques 55
Contrastes simultanés de tonalité 59
Contrastes tonaux et chromatiques successifs 61
Mélange optique 64
G- Texture 65

2. Variables perceptuelles 69
A- Dimension ou quantité 69
B- Implantation ou position dans le plan 71
Profondeur optique 71
Profondeur illusoire 75
Valeurs thermiques 76

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Valeurs gravitationnelles 77
C- Vectorialité 78
D- Frontières ou contours 79
E- Formes 80
Formes ouvertes ou fermées 81
Volumes internes et externes 81
Formes actuelles et virtuelles 82
Répertoire des formes 83
Notes bibliographiques 85

Chapitre 3. Syntaxe du langage visuel 89
1. Règles syntaxiques 89
2. Rapports topologiques 92
3. Rapports gestaltiens 96
4. Lois d'interaction de la couleur 97
5. Spécificité des champs linguistiques visuels 98
Notes bibliographiques 100

Chapitre 4. Plan originel pictural 101
1. Éléments plastiques selon Kandinsky 104
2. Éléments et Plan originel 107
3. Plan neutre ou déséquilibré 111
4. Latéralité et latéralisation 116
5. Poussée gravitationnelle 122
Forces actives — forces passives 123
6. Structure du Plan originel topologique 124
A- Autres formats du Plan originel 131
B- Plan pictural et effet de pourtour 135
C- Énergétisation du plan pictural 137
Notes bibliographiques 139

Chapitre 5. Effets de distance et perspectives 141
1. Perspectives de la perception du monde naturel 143
2. Perspectives de la représentation 146
3. Profondeurs topologiques et profondeurs illusoires 153
A- Profondeurs topologiques 154
B- Profondeurs illusoires 157
4. Distances en hauteur et en largeur 160
5. Positions du producteur par rapport au champ 161
6. Systèmes perspectivistes 164
A- Perspectives proxémiques 167
Perspective optique 168
Perspective parallèle 168
Perspective arabesque ou à entrelacs 170
Perspective focale 170
Perspective réversible 171
Perspective uniste 171

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Perspective tachiste 172
Perspective en damier 172
Perspective microscopique 173
B- Perspectives proxémiques relatives ou mixtes 173
Perspective sphérique 173
Perspective axiale 174
Perspective frontale 174
Perspective de rabattement 175
Perspective cavalière 175
Perspective cubiste, analytique et synthétique 176
Perspective projective 177
Perspective baroque 178
Perspective isométrique 178
C- Perspectives à distance lointaine 178
Perspective linéaire 178
Perspective inversée 179
Perspective oblique 180
Perspective atmosphérique 180
Perspective à vol d'oiseau 181
Perspective en étagements 181
Perspective en hauteur 181
Perspective de l'anamorphose 182
Notes bibliographiques 183

Chapitre 6. Grammaire de la sculpture 185
1. Préliminaires 185
2. Trois réseaux de perspectives 196
A- Sculptures proxémiques 199
B- Sculptures posées à distance 203
3. Rupture cubiste et constructive 209
4. Syntaxe du langage sculptural 213
A- Cube virtuel 217
B- Perspectives de la perception 224
Notes bibliographiques 230

Chapitre 7. Analyse sémiologique 233
1. Analyse sémiologique typologique 236
2. Parcours du regard 239
3. Étapes de l'analyse sémiologique 244
A- Analyse des colorèmes 246
B- Systèmes de partition 248
C- Analyse syntaxique 254
Liaisons topologiques 259
Infrastructure du Plan originel 260
Regroupements / disjonctions gestaltiens 264
Regroupements par interaction de couleur 267
Modalités perspectivistes 268
Continu spatial 272

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Segmentation syntaxique 279
Notes bibliographiques 284

Annexes 287
Annexe I. Informations préalables (par vision périphérique) 289
Annexe II. Caractéristiques des formes 293
Annexe III. Analyse des colorèmes 299
Annexe IV. Système de notations 305

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Avant-propos

À l'aube des temps, les hommes et les femmes ont inscrit, avec une profusion qui nous étonne encore, des groupements de lignes, de taches et de couleurs sur les supports les plus diversifiés garantissant leur transmission jusqu'à nous. Mais ces représentations visuelles demeurent encore entourées d'une mystérieuse aura, qu'il s'agisse d'incisions sur des pierres ou de dessins mi-abstraits, mi-figuratifs sur les parois des grottes obscures aussi intrigants que les brusques mutations de l'art au XX^{e} siècle. Il en serait difficilement autrement puisque, après des millénaires de production visuelle, la nature de ce langage et de ses modes de fonctionnement nous échappe encore.

En dépit d'efforts dispersés au cours des siècles, on peut attribuer à Ferdinand de Saussure une conscience nouvelle de l'urgence de développer une science générale de tous les systèmes de signes, une sémiologie, dont la linguistique verbale ne constituerait qu'un élément parmi d'autres.

Dans cette optique, en complétant par une théorie des signes visuels les analyses amorçées sur les autres signes (verbaux, gestuels, mathématiques, etc.), la sémiologie visuelle permettrait de compléter cette sémiologie générale, seule capable d'éclairer tous les mécanismes de la fonction symbolique.

Cependant, l'essor extraordinaire qu'a connu la linguistique verbale, depuis la phonologie jusqu'à la grammaire générative et les premiers niveaux de formalisation grammaticale, dans les années 50 et 60, devait paradoxalement mettre en péril ce projet sémiologique. Les difficultés rencontrées, pour ne pas dire les contradictions dans lesquelles ce projet s'est enlisé, ont déjà été mises en lumière, notamment par Hubert Damisch dans son fameux article intitulé *Huit thèses pour (ou contre ?) une sémiologie de la peinture*[1].

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

À son niveau le plus fondamental, le projet d'une sémiologie du langage visuel postule que les représentations visuelles sont des pratiques sémiotiques signifiantes, c'est-à-dire constituant des langages. Il doit conserver le concept minimal posé, par exemple, par Iouri Lotman : « Par langage, nous entendons tout système de communication qui utilise des signes agencés de façon particulière »[2]. Bien que toute communication implique un locuteur et un auditeur, Lot-man précisera que la fonction communicative peut s'exercer au sein d'un même individu, qui est à la fois destinateur et destinataire du message qu'il élabore, « se parle » pour s'informer sur lui-même.

C'est justement cette fonction linguistique spécifique du langage visuel qui a été mise en procès, dès les premières démarches en vue de constituer la sémiologie visuelle, à partir de comparaisons établies entre les structures visuelles et celles nouvellement découvertes du langage verbal, conçues comme un paradigme absolu de toute notion de langage.

L'on soupçonne mieux aujourd'hui, un quart de siècle plus tard, les dangers à emprunter telle ou telle catégorisation de la grammaire verbale, apparemment valable à un moment donné mais susceptible d'évoluer sans cesse, pour les appliquer *volens nolens* au langage visuel. Malheureusement, des emprunts importants, un peu « irréfléchis » comme l'a souligné Luis J. Prieto[3], ont été effectués à l'étape décisive où il fallait définir les concepts fondateurs d'une sémiologie visuelle, non-verbale. Selon les termes de Roland Barthes : « Il s'agit de dégager de la linguistique des concepts analytiques dont on pense a priori qu'ils sont suffisamment généraux pour permettre d'amorcer la recherche sémiologique »[4].

Il s'est rapidement révélé que les concepts analytiques ainsi dégagés a priori ne pouvaient assurer la constitution et le développement d'une sémiologie des langages non-verbaux. Comme le souligneront tour à tour Damisch, Eco, Greimas, Metz ou Floch[5], les travaux qui se sont inspirés des positions barthiennes, tout en revendiquant l'appellation « sémiologie visuelle », ne marquaient pas les débuts d'une nouvelle discipline, mais prolongeaient simplement l'iconologie instituée par Panofsky en 1939[6].

Ces premières considérations sur le langage visuel faisaient dépendre le statut de ses éléments de base, aussi bien que sa syntaxe et sa sémantique, de leur conformité avec les catégories constituantes du langage verbal. Ainsi, les signes visuels ne posséderaient pas la

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

double articulation, ne seraient pas constitués d'éléments « isolés et isolables » en nombre fini ; certains d'entre eux, dits iconiques, contreviendraient à la notion d'arbitraire du signe liée, selon Saussure, à la linguistique verbale. Ne possédant pas les caractéristiques du langage verbal, les signes visuels ne constitueraient pas un langage *bona fide*, mais une sorte de langage secondaire, restreint, qui ne trouverait de fondements que dans son décodage par le langage verbal.

Ainsi, les figures visuelles ne pouvaient être déterminées, déclarées que par le truchement des mots, et les régions du champ visuel qui ne pouvaient être nommées étaient exclues du discours visuel à analyser. Insoucieuse des interrelations syntaxiques qui articulent ces figures visuelles, cette icono-sémiologie ne leur conférait de sens dénotatif qu'à partir de leurs liens avec la lexicologie verbale, et de connotations, comme le voulait Panofsky, qu'au niveau de l'intertexte, c'est-à-dire l'ensemble des sources textuelles (littéraires, philosophiques, religieuses, politiques, etc.).

Cette étroite dépendance de l'icono-sémiologie envers la linguistique verbale devait la placer dans la même impasse que la sémantique verbale qui n'a certes pas atteint la même maturité ou scientificité que la phonologie ou la théorie syntaxique. Le même recul épouvanté qu'avait observé Hjelmslev chez les linguistes quand est venu le temps d'analyser les contenus du langage verbal fut vécu par les sémiologues : « Effrayé par le nombre infini des signes, on a vu dans l'analyse du contenu, une tâche insoluble, une tâche de Sisyphe, un sommet à jamais inaccessible »[7].

Après s'être complu un moment à la dérive des jeux d'association plus ou moins fortuits, face aux images visuelles, sur le principe qu'avait accrédité Umberto Eco dans L'*œuvre ouverte*, en puisant dans les secteurs les plus divers des sciences humaines (anthropologie, psychanalyse, marxisme, rhétorique, etc.), on s'est aperçu de la fragilité épistémologique de ces discours sur l'art et les œuvres d'art. Vers la fin des années 70, nombreux furent les chercheurs qui ne croyaient plus à la possibilité de constituer une sémiologie du langage visuel sur des bases relativement scientifiques.

La raison la plus profonde de cet échec est liée au refus de reconnaître l'inaptitude du langage verbal — par sa structure logique liée à la métaphysique aristotélitienne et par la structure même de son mode de production de signes — à concevoir et à rendre compte du fonctionnement de langages spatiaux, tridimensionnels. Cette

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

hétérogénéité entre les niveaux de surface du langage verbal et du langage visuel, déjà soulignée par Saussure, a largement contribué — dans une civilisation dominée par le Logos — à refouler hors de la conscience humaine le corrélatif même du langage visuel, soit l'expérience de la spatialité, c'est-à-dire de la saisie d'une coexistence simultanée d'éléments multiples dans une forme d'organisation autonome, différente de la succession temporelle.

On sait que Freud a lié l'expérience de l'espace au phénomène de l'inconscient. Tout comme la temporalité est ignorée par l'inconscient, l'espace serait « inexistant » pour le conscient[8]. Et, alors que l'être humain dispose de deux outils, sans doute nécessaires, pour accéder à la conscience, soit la représentation de mots et la représentation de choses, l'apport de cette dernière serait méconnu, étant réduit à une succession temporelle et linéaire d'objets iconiques identifiables avec des mots. Dans cette traduction, la dimension spatiale des choses, c'est-à-dire leur mode d'intégration et de fonction dans un ensemble où leur sens dépendrait des interactions entre coordonnées spatiales, est entièrement occultée.

Fondamentalement, la notion d'espace, qui est éminemment plurielle, doit être pensée dans une antériorité à toute notion d'objet ou de construction d'objet, comme l'avait proposé Merleau-Ponty qui écrivait que l'espace est « une communication avec le monde plus vieille que la pensée »[9]. René Thom reprenait plus récemment cette idée en définissant la pensée spatiale comme fondement de la pensée conceptuelle chez l'homme[10].

En nous engageant dans la voie ouverte par Pierre Francastel, lequel posait que les représentations artistiques de chaque époque sont indissolublement liées aux hypothèses géométrales des différentes sociétés, nous avons jeté les bases d'une sémiologie ou science des signes visuels qui trouve dans le discours géométral de la topologie ses intuitions spatiales fondamentales, permettant de fonder une syntaxe générale du mode de fonctionnement du langage visuel.

Non seulement les rapports topologiques constituent-ils la première médiation par laquelle le sujet humain construit sa notion du réel et du spatial, mais ils offrent aussi l'instrumentation modélisante des espaces organiques fondamentaux déjà décrits par Piaget qui constituent le champ ondoyant et multiple auquel renvoie toute représentation spatiale comme à sa référence propre[11]. Comme

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

l'ont d'ailleurs montré les travaux de Kurt Lewin dans les années 30[12], qui ont trouvé un prolongement dans la Théorie des catastrophes de Thom, les modèles topologiques semblent les plus appropriés pour représenter des conduites humaines, qu'il s'agisse d'activités perceptives, d'organisation affective ou de trajets de sémantisation.

En outre, les modèles topologiques permettant de penser le champ spatial visuel comme un champ de forces ou de tensions énergétiques en continuelle mutation, permettent également de rendre compte des énergies matérielles véhiculées par les éléments plastiques dans le contexte des processus énergétiques qui structurent l'activité perceptive elle-même. À cet égard, il apparaît nécessaire de réévaluer la contribution de la Gestaltthéorie, qui a été trop sommairement réduite au phénomène de reconnaisance de la « figure sur fond » ou de la pression vers la « bonne forme ». Ces recherches ont plutôt défini la perception visuelle comme se réalisant par des séries de « mouvements visuels » d'expansion et de contraction, d'interactions entre percepts, qui modifient sans cesse les configurations déjà établies dans le champ visuel[13].

Comme le but de toute grammaire est d'étudier la façon dont un ensemble de signes sont interreliés pour véhiculer du sens, la théorie syntaxique du langage visuel que nous proposons, si elle est loin de constituer cette sémantique à laquelle nous consacrons maintenant nos recherches, n'a pu être construite indépendamment de postulats quant à une théorie du sens propre du langage visuel. Ces postulats contestent aussi le dogmatisme phonocentrique qui a prétendu régir aussi bien la sémantique que la syntaxique visuelle.

Nous songeons, en particulier, aux développements récents de la « sémiotique visuelle », chez Thürlemann et Floch, qui restent ancrés dans la sémantique structurale de Greimas[14]. Dans la suite des recherches fécondes de U. Eco, R. Lindekens ou du Groupe Mu[15], cette sémiotique dite du monde naturel reconnaît l'existence d'un plan de l'expression visuelle, au sens où l'entend Hjelmslev, qui serait différent et autonome par rapport au plan de l'expression verbale et qui exigerait un effort de description de type plus ou moins syntaxique ; cette description n'en est encore qu'à l'état d'ébauche. Cette orientation syntaxique qui voudrait prendre en compte les régions des œuvres picturales « non-figuratives », demeure sans fonction précise, puisque l'interprétation du contenu de l'œuvre est

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

par ailleurs définie comme étant essentiellement liée au « figuratif », c'est-à-dire à la forme iconique lexicalisable ou aux « figures sur fond » plus ou moins lexicalisables. Ce renvoi à un monde naturel, qui ne serait meublé que de formes sensibles nommables, néglige d'une part l'analyse décisive de Eco contre l'utilisation du signe iconique comme élément de base du langage visuel[16] et confirme d'autre part l'hégémonie de la sémiologie verbale sur la sémiologie non-verbale.

Certes la sémiologie visuelle utilise, pour se constituer, l'instrumentation verbale à côté de modèles graphiques, mais cette langue naturelle n'est plus un langage qui renvoie à des objets naturels, c'est plutôt un métalangage, c'est-à-dire un langage qui parle d'un autre langage. Les notions qu'elle élabore, les hypothèses et les vocabulaires qu'elle utilise ne visent pas les mêmes objets que ceux que construit ou auxquels se réfère le langage visuel. Ces objets de la représentation visuelle, qui sont en quelque sorte pointés du doigt par les mots, sont de fait mis entre parenthèses et observés à des points de vue et des niveaux d'abstraction différents de ceux qui les constituent au sein du langage visuel.

La propriété essentielle du langage visuel qui est d'être spatialisé le rend apte à modéliser une très grande variété d'espaces concrets qui ne relèvent pas uniquement de cet espace visuel construit par l'œil, mais aussi des divers espaces perceptuels (tactiles, kinesthésiques, thermiques, auditifs, etc.) par lesquels l'être humain construit ses relations avec le réel. Ces espaces ne sont pas dénotés ou connotés par des signes qui ressembleraient, sur un mode mimétique, à des objets isolables dans le monde naturel. Ils sont au contraire construits par des éléments structurels définissant nos divers modes d'expérience et révélés par l'analyse syntaxique elle-même.

Cette théorie syntaxique permet de saisir comment le langage visuel représente, en les produisant au sens strict, en les « re-produisant », les processus énergétiques liés à notre expérience sensorielle, émotive et conceptuelle, pré-verbale ou para-verbale, pour les faire accéder à un niveau de représentation linguistique qui en rende la conscience possible.

C'est, en effet, par les modélisations spatiales élaborées par les locuteurs visuels que l'être humain peut, de la façon la plus directe, reprendre contact et approfondir son expérience non-verbale. Par elles, il peut expérimenter de nouveaux modes d'intégration de ses

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

objets pulsionnels internes/externes. Tout en réalisant de nouveaux équilibres, il peut opérationnaliser des énergies et tensions qui, n'ayant jamais été « dites », somnolent, figées et inconscientes, dans les sous-bassements de l'être.

On pourrait espérer qu'en ouvrant la voie à une compréhension plus adéquate de l'un des plus importants langages non-verbaux qu'est le langage visuel, la sémiologie visuelle lui apportera une légitimation qui puisse faire contrepoids aux tendances unidimensionnelles du Logos occidental et favoriser le développement d'une civilisation plus humaine.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

XVIII

Notes bibliographiques

1. Hubert DAMISCH, « Huit thèses pour (ou contre ?) une sémiologie de la peinture », *Macula, n° 2,* 1974.
2. Iouri LOTMAN, *La structure du texte artistique,* Paris, N.R.F., 1973, p. 34-35.
3. Luis J. PRIETO, *Pertinence* et *pratique,* Paris, Minuit, p. 106.
4. Roland BARTHES, « Éléments de sémiologie », *Communications,* n° 4, 1964, p. 92.
5. H. DAMISCH, « Sémiotique et iconographie », *La sociologie de l'art et sa vocation interdisciplinaire,* Paris, Denoël-Gonthier, 1976. Umberto Eco, *A theory of Semiotics,* Indiana University Press, 1976. A.J. GREIMAS et COURTES, *Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage,* Paris, Hachette, 1979, p. 177. Christian METZ, « Le Perçu et le nommé », *Essais sémiotiques,* Paris, Klincksieck, 1977. Jean-Marie FLOCH, *Petites mythologies de l'œil et de l'esprit,* Paris, Hadès-Benjamin, 1985, p. 143.
6. Erwin PANOFSKY, *Essais d'iconologie,* Paris, Gallimard, 1967.
7. Louis HJELMSLEV, *Prolégomènes à une* théorie *du langage,* Paris, Minuit, 1968, p. 95.
8. Sigmund FREUD, *Les premiers psychanalystes — Minutes de la Société psychanalytique de Vienne, Ill, 1910-1911,* Paris, Gallimard, le 18 octobre 1911, p. 285.
9. M. MERLEAU-PONTY, *Le visible* et *l'invisible,* Paris, Gallimard, 1964, p. 264-265.
10. René THOM, *Stabilité structurelle et morphogénèse.* W.A. Benjamin, Mass. 1972, p. 329.
11. Fernande SAINT-MARTIN, *Les Fondements topologiques de la peinture,* Montréal, HMH-Hurtubise, 1980.
12. Kurt LEWIN, *Principles of Topological Psychology,* New York, MacGraw Hill, 1936.
13. W. KOHLER, *Dynamics in Psychology,* New York, Grane Press, 1940.
14. Jean-Marie FLOCH, *Op. cit.* Félix THÜRLEMANN, Klee, *Analyse sémiotique de trois peintures,* Lausanne, L'Age d'Homme, 1982. A.J. GREIMAS, *Sémantique structurale,* Paris, Hachette, 1966.
15. Umberto Eco, *Op. cit.*. René LINDEKENS, *Éléments pour une sémiotique de la photographie,* Bruxelles, AIMAV, Paris, Didier, 1971. GROUPE Mu, « Iconique et plastique », *Rhétoriques sémiotiques,* Revue d'esthétique, 1979, Coll. 10/18, p. 173-192.
16. Umberto Eco, « Pour une reformulation du concept de signe iconique », *Communications,* n° 29, 1978, p. 141-191.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Chapitre 1

Éléments du langage visuel

Aucune science ne peut se constituer qui ne tende à circonscrire et à définir l'objet qu'elle se propose d'étudier, même si cela entraîne nécessairement des hypothèses analytiques et des vocabulaires nouveaux. Dans le domaine linguistique cependant, où se range la sémiologie du langage visuel, le problème est encore plus complexe. Car comme l'a déjà souligné Saussure, la définition de l'élément présuppose celle du système, c'est-à-dire que la découverte des unités de base du langage visuel ne peut se faire qu'une fois mis à jour le système des relations internes de ce langage. Le langage visuel ne jouit pas du privilège qu'a connu le langage verbal, qui a pu construire des théories phonologiques et grammaticales sur la base d'une pragmatique et d'une sémantique acquises, déjà éprouvées, avant même que d'être théorisées.

La première démarche de la grammaire du langage visuel consistera à déterminer les traits distinctifs et les tensions propres aux éléments premiers, ou minimaux, du langage visuel qui leur permettent de se constituer à la fois comme corrélatifs de base de la perception et comme lieux d'écarts différentiels qui les rendent capables de devenir véhicules de sens. Ces éléments premiers ne peuvent en effet être définis qu'à partir de leur potentialité d'être interreliés comme éléments linguistiques, c'est-à-dire comme éléments d'un système fonctionnel qui permet l'engendrement d'énoncés multiples. Une fois ces éléments premiers déterminés, la grammaire sémiologique doit rendre compte des lois syntaxiques qui régularisent leur regroupement et leurs transformations ultérieures.

Dans cette démarche, la sémiologie visuelle s'inspire certes du modèle de la linguistique verbale, tel qu'il a été défini, par exemple, par Noam Chomsky :

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

> Un langage se définit par son « alphabet » (l'ensemble fini de symboles qui sert à la construction de ses phrases) et par ses phrases grammaticales. C'est-à-dire que des unités minimales ne se regrouperont pour faire des « phrases grammaticales » qu'à partir des lois syntaxiques.[1]

Manifestement cependant, ce modèle devra être réinterprété quant au type de finitude du nombre de ses symboles « alphabétiques », aussi bien que par rapport à la grammaticalité d'un énoncé visuel, nulle compétence linguistique ne pouvant être invoquée en ce domaine, comme le démontre l'évolution des formes artistiques contemporaines. En l'absence d'une théorie de la grammaire visuelle, aucune intuition ou compétence innée n'est habilitée à juger de ce qui appartient ou non au langage visuel, de façon grammaticale ou agrammaticale.

Il convient de rappeler que de nombreux locuteurs visuels, c'est-à-dire des artistes préoccupés des fondements de leur pratique, ont tenté de déterminer les éléments de base du langage pictural ou sculptural qui puissent servir d'unités minimales dans l'élaboration d'une grammaire ou de lois syntaxiques qui régiraient ces signes. Depuis les débuts de ce siècle, en particulier, aussi bien Kandinsky, Klee, les Formalistes russes que Mondrian ou Albers, se sont interrogés sur les éléments fondamentaux, qui par leur arrangement ordonné, comme disait Maurice Denis, produisaient un discours significatif, même s'il devait varier selon le type d'articulations auquel ces éléments étaient soumis dans des langues ou des styles visuels différents. Nous puiserons à leur contribution, même si elle s'avère partielle et davantage heuristique au niveau syntaxique qu'à celui des unités de base. On ne saurait leur en faire grief, car dans le secteur visuel comme dans tout autre secteur du domaine scientifique, jamais une expérience immédiate de la réalité n'a permis, de soi, d'en dévoiler les éléments constitutifs.

Il demeure que la détermination des éléments premiers du langage visuel a été jusqu'ici la pierre d'achoppement dans la constitution d'une sémiologie/sémiotique visuelle. En 1982, un sémioticien pouvait encore écrire : « . . . une « phonologie plastique » qui viserait à décrire les unités premières du plan de l'expression et leur rôle dans le procès de constitution de la signification nous fait défaut. Et il n'est pas sûr que ce manque puisse être comblé un jour »[2].

On a argumenté diversement sur la difficulté de déterminer, en peinture, un petit nombre d'unités minimales qui puissent agir comme alphabet, à l'instar des phonèmes qui servent dans le langage

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

verbal à constituer morphèmes et énoncés. Ainsi, de la formulation de Louis Marin :

> Y a-t-il en peinture des éléments équivalents des phonèmes, aux traits distinctifs qui n'ont pas de sens par eux-mêmes, mais sont en quelque sorte les constituants de sens que les unités de premier niveau obtiennent par intégration des éléments constituants ?[3]

L'obstacle majeur dans cette approche n'était pas tellement la supposition de la nécessité pour un langage de posséder la double articulation, car rapidement, de nombreux travaux, notamment ceux de Luis J. Prieto[4], ont démontré que des langages existaient véritablement qui ne possèdent pas cette double articulation, mais parfois une seule ou plus que deux. La difficulté résidait surtout dans le fait que l'on cherchait à isoler dans le langage visuel un niveau d'unités phonologiques semblables à celles du langage verbal, où les éléments de base se présentent de façon autonome, simple, isolée et isolable. Les catégories d'éléments qui composent le langage visuel sont nombreuses et à l'intérieur de chacune règne une prolifération qui semble infinie. Si l'on pense à la couleur, par exemple, l'industrie chimique a déjà isolé plus de 50 000 nuances différentes et ces nuances varieront selon la quantité, la texture, etc. où elle sont incorporées ; de même la combinatoire des points, des lignes, des plans peut produire des quantités indéfinies de formes, etc.

Devant cette situation, la question fondamentale est à savoir si la chaîne parlée, linéaire et irréversible du langage verbal offre le meilleur modèle permettant d'analyser les composantes d'un langage visuel, spatial et tridimensionnel qui, comme la matière elle-même, semble se présenter par agglomérats de stimuli plutôt que par des unités isolées et isolables ? Même les sciences expérimentales qui ont inspiré le structuralisme linguistique ont dû diversifier leur définition des unités minimales pour poursuivre leur développement, qu'il s'agisse de génétique ou de physique.

Il y a plus de trente ans, Bachelard observait que l'atomisme chimique, qui instituait des éléments différents, non hiérarchisés, avait été remplacé comme modèle par un atomisme physique pluraliste, juxtaposant des niveaux différents de réalisme et plus soucieux de décrire des relations intercorpusculaires que faire la phénoménologie des divers corpuscules. Il exhortait la philosophie scientifique à comprendre que « les corpuscules de la physique contemporaine sont, en fait, plus exactement des centres de force que des

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

centres d'être. Ils ne refusent pas un devenir mutuel, des compositions qui sont avant tout des compositions dynamiques »[5].

Devant les agglomérats de matière qui constituent le matériau sémiotique de l'œuvre visuelle, la sémiologie visuelle a tout avantage à abandonner l'élémentarisme des hypothèses antérieures et à adopter une épistémologie de la matière qui soit plus en accord avec les phénomènes observés. Comme l'exprime Bachelard :

> C'est l'énergie qui devient la notion ontologique fondamentale de toute doctrine moderne de la matière, le principe même de l'individualisation des substances matérielles. Toute la philosophie atomiste est, de ce fait, à reformer. Il faudra décider si le réel a une structure en fonction de ses qualités ou s'il livre des phénomènes dynamiques en raison de sa structure.[6]

Dans son étude sur la morphologie du sémiotique, René Thom reprend ces observations en signalant qu'en sciences contemporaines : « une tendance récente se dessine contre cette réduction à l'élément »[7], si l'on entend par élément une entité clairement individualisée. En ce qui touche en particulier aux formes spatiales, poursuit Thom, le principe d'individualisation se réalise, non sous forme d'éléments isolés/isolables, mais sous forme de boules d'éléments : « Ce son topologiquement des *boules* (cellules) » lesquelles, bien que possédant des parois et une structure morphologique interne, son parfois « peu ou pas visibles »[8]. Ces agglomérats, à structure topologique, doivent être posés et perçus comme des unités qui rendent compte de la structure du tissu spatial.

D'ailleurs, méthodologiquement, comme le rappelle Kurt Lewin, il serait tout aussi incorrect de « présupposer dans l'analyse de plus petits sous-éléments que ceux qui existent en fait »[9]. Certes la psychologie, les mathématiques ou la physique savent subdiviser à l'infini leurs éléments premiers, mais elles ne peuvent se constituer comme sciences qu'en acceptant de déterminer certains paliers de gestalt, comme points de repère de l'analyse, que ce soit le nombre réel ou l'atome. De même, si dans un domaine de faits psychologiques, tels ceux de la perception, il importe de s'interroger sur le type de géométrie qui pourra représenter les relations spatiales entre les données, la seconde étape consistera à circonscrire la dimension des unités que l'on se propose d'observer à chaque moment[10].

La dimension de l'unité de base dans le langage visuel nous semble déterminée par sa caractéristique fondamentale d'être un cor-rélatif de la perception, c'est-à-dire de constituer la face externe

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

d'un percept. Mais toute description de phénomènes objectifs dans le champ visuel, qui se réalisent dans la matérialité des constituants de l'œuvre, ne peut oublier qu'elle adopte une position abstractivante et paradoxale aux seules fins de l'analyse. Ce fait objectif réunit en effet dans un seul événement l'action transformatrice exercée par les modes de perception et les causalités physiques des matériaux physiques prélevés par la perception. Dans un certain sens, l'élément de base du langage visuel ne peut être qu'un fait psychophysique qui ne peut être défini qu'à partir de la double dimension subjective et objective. À aucun moment cette dimension subjective ne pourra-t-elle être mise entre parenthèses dans la continuité d'une description, totalement dépendante, des processus de perception.

L'importance de la détermination d'un élément de base du langage visuel n'en fait pas une panacée qui rendrait immédiatement possible l'élaboration d'une syntaxe ou d'une sémantique, car ces trois niveaux n'appartiennent pas au même réseau épistémologique. C'est ce que soulignait d'ailleurs Chomsky, en regard de la linguistique verbale :

> (...) nous avons vu plus haut qu'il serait absurde, ou même désespéré, de formuler les principes de construction des phrases en termes de phonèmes ou de morphèmes ; seule l'élaboration de niveaux aussi élevés que la structure syntagmatique montre qu'il n'est pas nécessaire d'entreprendre cette tâche aux niveaux inférieurs.[11]

Il demeure cependant que les lois syntaxiques ne peuvent être appliquées que sur des éléments susceptibles, par la structure de leur signifiant, de véhiculer leurs exigences et leurs possibilités organisationnelles, comme nous l'ont appris les théories de l'information.

Ces considérations nous ont mené à la conclusion qu'aucune entreprise de description du langage visuel ne peut s'intituler sémiologie ou sémiotique si elle ne définit pas un niveau préalable d'éléments qui soient compatibles avec le type de production ou d'émergence du langage visuel et qui puissent se conjuguer pour former des unités plus vastes, dans un système cohérent où, du plus complexe on puisse revenir, par renversement des lois de formation, aux niveaux constitutifs du discours.

À partir des structures mêmes des mécanismes de la perception visuelle, nous avons défini cet élément premier du langage visuel comme étant le *colorème*, soit cette région du champ visuel où converge un point d'ostension, localisé aussi bien par la centration

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

du regard que par la direction du doigt rencontrant la surface opaque de l'œuvre.

1. Colorème

La sémiologie visuelle définit l'unité de base du langage visuel comme la réunion des variables visuelles, perçues dans l'œuvre visuelle, à partir d'une centration du regard ; cet ensemble spécifique prend le nom de *colorème.*

Un colorème se définit donc comme la zone du champ visuel linguistique, corrélative à une centration et constituée par une masse de matière énergétique regroupant un ensemble de variables visuelles. Cet élément premier du langage visuel est donc composé d'un faisceau de variables visuelles dont nous décrirons les propriétés ci-dessous.

À cause du mécanisme perceptif de la centration du regard, le colorème est immédiatement structuré comme une région topologique, c'est-à-dire qu'il est constitué de deux zones en interrelations : une couche centrale, correspondant à la vision fovéale, plus précise, dense et compacte, et des couches périphériques, moins denses, moins claires et plus diffuses, correspondant à la vision maculaire.

Le colorème correspond, sur le plan objectif, à toute quantité colorée, posée sur ou réfléchie par un corps minimalement opaque, qui est saisie comme terme du trajet d'une centration perceptive. La définition même du percept comme une entité structurée comme un champ de forces exige d'une part que l'unité minimale correspondant à une perception soit une zone matérielle suffisamment grande pour qu'une perception puisse s'y réaliser. Cette notion implique donc une limite minimale à la dimension de l'élément de base du langage visuel, lequel ne peut être microscopique ou inaccessible à la perception normale. Elle exige d'autre part une limite maximale, liée à une réalisation efficace de la vision fovéale et maculaire, qui fait que le colorème ne peut être trop étendu, afin que puissent s'y produire les mouvements visuels engendrés par le processus même de la perception.

Cette région topologique, ouverte, offre une élasticité dans sa dimension ou sa forme qui la dérobe à toute mesure métrique. Constant dans sa structure, le colorème reflète le dynamisme du fonction-

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

nement de l'organe de la vue, lequel peut amplifier ou réduire par l'attention les dimensions quantitatives du percept fovéal, à l'intérieur de ses limites propres de trois degrés, qui assurent la plus grande précision de la vision, de même que l'ampleur du champ maculaire qui est lié à la vision fovéale. Si la vision maculaire, qui se réalise dans les zones adjacentes à la couche centrale du colorème, peut s'interrelier et réagir aux phénomènes énergétiques suscités par la vision fovéale, la vision périphérique, beaucoup plus diffuse et moins sensible aux chromatismes, bien qu'elle le soit particulièrement aux mouvements, jouera un rôle dynamique, non dans la perception de l'unité de base du langage visuel, mais plutôt dans la saisie des interrelations entre des regroupements de colorèmes.

Cette définition de l'unité de base d'un langage visuel, c'est-à-dire spatialisé, à partir de notions issues de la géométrie topologique, ne paraîtra véritablement étrangère à l'unité phonématique du langage verbal que si on néglige de considérer l'élasticité extraordinaire de cette dernière notion. En effet, le phonème est non seulement constitué par un faisceau de variables sonores, mais il peut, selon le cas, jouer le rôle d'un morphème ou même d'une phrase entière. Une phrase verbale, comme l'exprime L. Hjelmslev

> (...) peut être composée d'une seule proposition, une proposition d'un seul mot et un mot d'une seule syllabe... Avec l'impératif latin « i », « va », ou l'interjection française « oh », nous avons une grandeur que l'on peut aussi bien considérer comme une phrase, une proposition, un mot, une syllabe et— en poussant l'analyse à un degré de plus — un chaînon de syllabe.[12]

Tout comme l'analyse des variables qui constituent le son n'est pas pertinente pour la connaissance de la nature et du fonctionnement des sons particuliers qui forment l'unité de base de la linguistique, le phonème, de même ce n'est pas au niveau de l'une ou l'autre des variables visuelles que peut se construire la sémiologie visuelle. Il faut plutôt reconnaître que ce qui se donne dans une perception minimale, c'est la réunion de ces variables quantifiées, dans un lieu donné, le colorème, qui s'offre comme une gestalt ou une totalité organisée par la perception. Sa structure globale est tout à fait différente des caractéristiques individuelles de chacune des variables. L'interrelation continue entre ces variables constitue l'unité de base du langage plastique, dans la mesure où elle est appréhendée dans une centration perceptive. Dès qu'une variable est modifiée, la région, ou colorème, est tout entière transformée. Ces colorèmes énergétisés et regroupés par la perception constituent des unités

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

plastiques capables d'entrer en interrelation les unes avec les autres selon un ensemble de lois d'organisation.

En regroupant un ensemble fini et particulier de variables visuelles qui ne peuvent jamais se retrouver regroupées de la même façon d'un colorème à l'autre, intrinsèquement, autant que par les transformations des percepts dans l'espace — temps, le colorème s'offre comme unité autonome et différenciée. Certes les variables visuelles en elles-mêmes offrent aussi une échelle de différenciation, mais aucune d'entre elles ne peut jouer le rôle d'élément de base, car elles sont toutes inextricablement liées dans la perception. On ne peut considérer chacune d'entre elles qu'en l'extrayant de la réalité perçue. Parce qu'elles sont toujours activement et diversement inter-reliées, dans tout lieu de la perception visuelle, on ne pourrait isoler une variable comme unité de base sans nier l'énergétique même de l'élaboration du percept visuel : on traiterait ainsi d'une entité abstraite, sans tenir compte de ce qui la qualifie et quantifie concrètement dans le champ visuel. C'est plutôt le mode de surgissement concret des variables dans la simultanéité qui constitue la structure matérielle de chacun des colorèmes.

Peut-être est-ce la tentation de choisir l'une de ces variables visuelles à l'exclusion de l'autre, ou seulement certaines d'entre elles comme éléments de base du langage visuel qui a longtemps retardé le développement de la sémiologie. Le dossier serait vaste des choix arbitraires effectués historiquement en ce domaine. Rappelons, entre autres, la tentative d'André Lhote de déterminer des constantes au sein des variables visuelles, qu'il appelait des invariants plastiques, lesquels, en 1939, étaient : « le dessin, la couleur et la valeur », mais qui s'adjoignaient l'année suivante le rythme, le caractère décoratif, le renversement de plan, la monumentalité[13]. Dans un ouvrage pionnier, René Passeron identifiera les éléments techniques comme étant la couleur, la valeur, la ligne et la pâte, sans pourtant pouvoir unifier les dynamiques qui s'inscrivent dans une région visuelle[14]. Pour sa part, Kandinsky faisait du point, de la ligne et du plan les éléments de base de sa « grammaire de la création »[15]. Nous reviendrons sur cette proposition dans notre étude sur le Plan originel.

Plus récemment, tout en niant la possibilité de déterminer les éléments premiers du langage pictural, Félix Thürlemann n'hésitait pas à les identifier aux éléments couleur — forme[16], dont Vasarely avait aussi défini le principe d'identité comme la base de son système

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

de production[17]. Le manque de précision dans la définition des éléments de base l'entraîne à ne retenir comme unités minimales du discours, plastique que des agrégats « boniformisés », s'harmonisant aisément à des listes sémiques externes puisqu'ils procèdent du même réservoir d'images mentales visuelles que ces concepts sémiques lexicalisés.

L'on pourrait se demander, étant donné l'universalité de la variable visuelle de la couleur, pourquoi celle-ci n'a pas été considérée comme l'unique élément de base du discours pictural, toute ligne, tout point, toute forme, toute texture, possédant toujours une couleur. La perception visuelle ne peut se réaliser, en effet, que par l'intermédiaire des couleurs qui correspondent à des quantités différentes de lumière réfléchie. Mais la dimension chromatique, comme nous le verrons plus loin, essentiellement énergétique, est profondément assujettie à la dynamique des autres variables visuelles qui en transformeront les caractéristiques perceptuelles de façon continue. C'est pourquoi le terme « colorème », qui souligne dans sa forme l'importance du fait coloré, est utilisé pour désigner l'ensemble minimal qui regroupe, en même temps que les diverses qualités de la couleur, les autres éléments dynamiques présents en tous lieux du champ visuel.

Ainsi, la tentative d'isoler une variable visuelle, ou deux ou trois d'entre elles comme éléments de base, ne peut être fructueuse. Elle équivaudrait à une démarche de la linguistique verbale entreprenant l'étude isolée des variables sonores qui constituent le phonème, soit la hauteur, le timbre, la tonalité, l'harmonique, etc., pour en faire le véhicule de base du sens. À la différence du phonème, on ne peut présumer que de l'ensemble des variables visuelles formant l'unité de base on puisse en minimiser ou en dévaloriser certaines, de façon qu'un regroupement s'oppose à un autre par la seule spécificité de l'une ou l'autre des variables, que le colorème, par exemple, puisse se définir seulement par sa grandeur ou sa couleur ou encore qu'on doive le doter d'une bonne forme qui lui permette de s'isoler plus aisément de ce qui l'entoure. Encore une fois, les variables visuelles ne peuvent exister et ne doivent pas être considérées de façon isolée, parce qu'aucune ne peut se manifester comme identique à elle-même en deux endroits ou deux temps différents. Les processus de disjonction entre les éléments ne peuvent se produire qu'à partir d'une mise en relation de plusieurs colorèmes regroupant par

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

nécessité l'ensemble des variables visuelles, et non par une distinction entre des variables isolées.

Il faut d'autre part attirer l'attention sur un dernier point, qui est une conséquence inéluctable du processus de la perception : il est impossible de percevoir, dans une même centration, plusieurs colorèmes dans le champ visuel. En d'autres mots, il est impossible de percevoir, de façon *adéquate*, une grande étendue du champ visuel dans une seule centration du regard.

Il faut, pour y parvenir, multiplier les centrations, c'est-à-dire effectuer plusieurs centrations successives au sein du champ visuel. Les différents percepts réalisés dans ce parcours dans le temps et l'espace, emmagasinés dans la mémoire, agiront aussitôt les uns sur les autres, au niveau cortical, influençant de façon décisive la production des percepts subséquents, qui devront à leur tour être intégrés aux premiers. Les premières centrations du regard, qui n'ont pas été rééquilibrées par d'autres centrations permettant de comprendre la structure des premiers colorèmes au sein de leur environnement, sont particulièrement déformatrices de la réalité objective de l'œuvre. En général, comme le confirmera Lewin, après Piaget « les premières réactions à des stimuli sont les réactions non différenciées de l'organisme global.". C'est-à-dire des réactions qui résultent moins de relations sensorielles avec les stimuli objectifs que de réflexes liés aux habitudes structurantes antérieures de l'individu, assimilant ce qui est nouveau à un même déjà identifié à des fins de sécurité émotive.

S'il est vrai que la démarche spontanée d'un percepteur devant une œuvre visuelle semble être une recherche active du regard, qui veut rapidement recouvrir toute la surface pour obtenir une réaction globale à l'ensemble, ces trajets liés à la vision périphérique ne permettent pas l'expérimentation sensible de nombreuses régions par la vision fovéale/maculaire et demeurent ainsi non lues.

La sémiologie topologique exige au contraire que par l'intermédiaire d'une première centration fovéale/maculaire, le percepteur commence à s'investir de façon profonde et dynamique dans une région donnée de l'ensemble énergétique que constitue l'œuvre visuelle. Cette région qui se donne comme colorème devient pour le percepteur un lieu spécifique et distinctif où peut se réaliser de façon efficace le processus endogène de perception. Des multiplications de centration, produisant de nouveaux colorèmes, entraî-

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

nent des bouleversements dans les tensions perceptuelles qui doivent activement saisir la structure des colorèmes et les intégrer les uns aux autres dans les supercolorèmes à partir d'autres types d'équilibre spatial.

Il faut noter d'ailleurs que le trajet dit spontané qu'effectue la vision périphérique ne fait que reconnaître, sans s'y impliquer perceptuellement, quelques colorèmes à partir de quelques points d'appui, pour ensuite extrapoler entre eux des relations plus ou moins abstraites afin de produire une réaction de synthèse à l'ensemble. Les recherches de Rorschach ont montré que les réponses globales à un champ visuel sont le résultat non pas d'une véritable perception sensorielle, mais plutôt d'une interprétation qui extrapole à la totalité le sens formel de quelques gros détails ou petits détails qu'un trajet de perception spontanée a, de fait, retenus et organisés en liaison avec des images visuelles « engrammées » chez chacun[19].

La sémiologie doit ainsi retenir des travaux de Rorschach la distinction fondamentale entre ce qui relève de l'observation, soit la description et la classification des événements perçus selon certaines catégories analytiques, et ce qui y est inséré à titre *d'interprétation.* Instruite du caractère arbitraire et inadéquat de la perception visuelle spontanée, qui est celle du sujet de Rorschach comme de tout amateur d'œuvres visuelles, la sémiologie se proposera, au contraire, d'observer l'œuvre dans toutes ses parties et selon tous les paramètres que constituent les variables visuelles. Elle procédera à une prise de conscience de la dynamique de chaque centration, et les multipliera suffisamment pour pouvoir rendre compte de l'inter-action des diverses parties, dans une appréhension unifiée de l'ensemble.

Dans ce trajet de constitution de l'œuvre visuelle, à travers les trajets perceptifs, il devient tout à fait manifeste que toute description d'une œuvre globale s'effectue toujours à un moment donné, c'est-à-dire par une clôture du temps, qui prétendrait hypothétiquement mettre un terme au processus de perception. Cette pause est légitime si l'observateur a su se relier de façon adéquate aux multiples composantes de l'œuvre, pour les intégrer dans une synthèse qui tienne compte des dynamismes de chacune. Mais cet arrêt est aussi illusoire, puisque l'observateur déjà transformé par l'activité perceptive réalisée pourra dans un moment très prochain re-percevoir l'œuvre dans des trajets modifiés par de nouveaux équilibres de ses tensions

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

internes, susceptibles de lui faire expérimenter très différemment les dynamismes de l'œuvre visuelle.

Conçue comme une expérience subjective très intense, qui met en jeu la structure psychique et émotive de l'individu, et non pas comme une distribution d'étiquettes verbales, l'analyse sémiologique ne « tue » pas l'œuvre, mais la fait vivre. Elle ne saurait être assimilée à cette activité du médecin, dont parle Lewin, qui découpe en petits morceaux une radiographie d'une jambe fracturée et les classe selon leur degré de tonalité grise, détruisant par là l'objet même qu'il voulait connaître[20]. L'objet à connaître dans l'œuvre visuelle, c'est, par l'intermédiaire des énergétiques des tonalités, des couleurs ou des vecteurs d'un œuvre, etc., la dynamique d'un langage éminemment performatif, dans sa structure comme dans son appréhension. Ainsi, étudier une œuvre visuelle à partir d'une reproduction, de quelque type qu'elle soit, surtout d'une diapositive, c'est non seulement avoir tué l'objet que l'on voulait connaître, mais c'est aussi aborder un objet visuel *complètement différent* de l'œuvre à laquelle elle est sensée faire référence. L'analyse sémiologique doit nécessairement se faire par un contact direct et physique avec une œuvre visuelle.

2. Observations générales sur le colorème

Si les intuitions d'une géométrie non métrique, telle la topologie, semblent plus fructueuses pour définir la spatialisation propre au langage visuel et pour décrire l'élément matériel corrélatif à une centration perceptuelle dans le champ visuel, d'autres instruments conceptuels doivent leur être adjoints pour décrire les comportements énergétiques des variables visuelles et du processus perceptif lui-même, tels les tensions/vecteurs, les orientations/directions, les équilibres à distance, etc. Non seulement ce pas a été reconnu comme nécessaire par la psychologie topologique de Kurt Lewin, qui a adjoint aux concepts topologiques une géométrie « hodologique » permettant des calculs, même si elle demeurait non métrique[21]. L'importance de la topologie s'est justement révélée par la possibilité de l'utiliser dans une application proprement mathématique aux espaces vectoriels, ensemblistes, métriques[22]. Même dans le contexte, par exemple, de l'analyse des volumes multiplanaires

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

(manifolds) tridimensionnels et euclidiens, la topologie est éminemment fructueuse à partir d'une fidélité à ses propres intuitions :

> La topologie ne peut pas, de fait, résoudre des équations. Ce qu'elle offre, c'est un vocabulaire mathématique — des adjectifs et des noms — qui permet à des solutions d'être discutées sur un plan général, sans qu'elles soient actuellement spécifiées », à la condition que la manipulation théorique n'implique « aucune déchirure, découpure, ou creusage de trous » dans le volume considéré.[23]

En tant que regroupement de variables visuelles matérielles, le colorème constitue, en effet, un champ de forces, dont les orientations ou vecteurs se déploient dans les trois dimensions : la hauteur, la largeur et la profondeur. Il se présente donc comme une masse, possédant une configuration générale non spécifique, ainsi qu'une certaine épaisseur ou volume intérieur. Le volume intérieur est une dimension de l'objet topologique, dont les caractéristiques sont différentes de celles du volume extérieur, sur lequel s'est axée la définition du volume euclidien, à partir d'une métrisation stable des trois dimensions.

Volume topologique

Dans son ouvrage intitulé *La géométrie spontanée de l'enfant,* Jean Piaget a éclairé la différence fondamentale entre les notions de volume intérieur, ou perception quantitative de la matière constituant un objet, et de volume extérieur, ou volume physique externe qui correspond de fait à « la place occupée dans l'environnement »[24] mesurée d'un point de vue externe à l'objet. La connaissance du volume extérieur suppose la mise en relation de l'objet avec ceux qui l'entourent à partir de réseaux métriques. Il tend à faire de l'objet « un solide indéformable, au sens d'incompressible et de non dilatable ... »[25]. Le volume intérieur a des caractéristiques opposées : il est perçu comme une quantification non métrique, comme le « remplissage des enveloppements » qui constituent l'objet[26], c'est-à-dire « ce qui est enveloppé par un ensemble de frontières constituées par les surfaces visibles du dehors ... »[27]. Ce type de volume peut être transformé dans ses diverses dimensions, sans perdre de sa quantification. Cette notion topologique du volume intérieur, qui vise « le contenu enveloppé par des frontières »[28], pose en effet que ce volume peut modifier ses frontières externes sans que soit modifiée pour autant la quantité matériologique du volume interne. Ainsi, une

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

quantité de pâte à modeler conserve toujours son volume intérieur, mesuré à la quantité de pâte, même si son volume extérieur, d'abord un cylindre, est modifié en une boule ou une surface plane[29].

Il y a donc invariance du volume intérieur, même s'il y a modification du volume extérieur, lequel est d'ailleurs le seul qui se prête à des mesures métriques. Cette opposition entre deux types de volumes a créé culturellement, dans les sociétés diverses, et génétiquement, dans l'évolution de l'enfant, le conflit majeur entre l'intuition topologique d'une troisième dimension interne et la notion euclidienne du volume externe tridimensionnel, qui s'est largement répercuté dans le domaine des représentations plastiques. Cependant, la notion topologique demeure indiscutablement prioritaire dans l'expérience de la réalité externe et c'est sur sa base que sera construite plus tard la notion euclidienne qui tendra à substituer à une intuition dynamique de la matière celle d'objets stables, substantiels, autonomes et isolables les uns des autres dans l'espace — temps.

De façon corrélative, la notion topologique élémentaire de la surface divergera de celle fournie par la géométrie euclidienne :

> Une surface n'est, en effet, du point de vue des rapports topologiques élémentaires, qu'une partie d'espace enveloppée par une ligne fermée sur elle-même et un volume n'est, du même point de vue, qu'une partie d'espace enveloppée par des surfaces frontières, également fermées sur elles-mêmes. On peut donc supposer une suite de surfaces emboîtées les unes dans les autres, ou une suite de volumes encastrés les uns dans les autres ; l'ordre des enveloppements (car la notion d'ordre se retrouve à deux ou trois dimensions, en procédant de l'intérieur à l'extérieur ou l'inverse, dans la sériation de tels enveloppements) détermine alors comme l'ordre linéaire une succession d'intervalles dont l'emboîtement permet de les considérer toujours, en les comparant deux à deux, comme étant plus petits que l'autre ou 1'inverse.[30]

C'est-à-dire que des rapports et des relations peuvent s'établir entre des quantifications non métriques, comme les colorèmes, ainsi que des ordres de successions et d'enveloppements. La surface entendue comme frontière est enveloppement d'une masse, d'un volume plein, dense, et non d'un volume creux, vide, d'une distance non remplie.

Le colorème, étant une partie d'espace enveloppée de surfaces/frontières, possède toujours une épaisseur de matière, c'est-à-dire un volume intérieur, qui interdit de le concevoir, seul ou en agglomération, comme un plan idéal et logique à deux dimensions.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

La sémiologie topologique ne peut donc retenir la notion de surface dérivée de la géométrie euclidienne, qui ferait des régions plastiques de fines pellicules, tendant à travers la plus grande minceur possible, à évoquer l'hypothèse d'une réalité matérielle qui n'aurait que deux dimensions. Aucune réalité matérielle ne peut avoir que deux dimensions : une fiction logique seule peut concevoir un point sans dimension ou un plan à deux dimensions. Mais une fiction logique ne peut équivaloir à une instrumentation sémiotique, à un matériau physique servant de base à un langage interhumain.

Si le volume est une épaisseur ou une masse enveloppée de surfaces, et non un plein entouré d'un vide ou encore un vide entouré d'un plein, comme le volume extérieur, c'est en vertu des propriétés topologiques du rapport d'enveloppement. Rappelons brièvement que ce rapport d'enveloppement, par lequel un objet est inséré dans un tout, qui devient en partie ou en totalité son environnement immédiat n'est pas définissable selon les orientations de la géométrie euclidienne :

> L'espace topologique ignore, en effet, toute distinction entre un contenant et un contenu : c'est au contraire le propre de l'espace euclidien que de l'impliquer sans cesse.[31]

La topologie considère donc des enveloppements et des enveloppés sans que le premier terme soit immobile et le deuxième mobile, l'un par rapport à l'autre : les deux éléments conservent les mêmes potentialités d'expansion ou de contraction qui caractérisent toujours les quantités topologiques.

Ce phénomène rejoint une autre caractéristique fondamentale du colorème, à savoir que même s'il est circonscrit par une centration du regard, il demeure essentiellement lié, entouré de façon immédiate par d'autres régions colorées. Les colorèmes ne sont jamais séparés entre eux par des vides ou des silences, comme peuvent l'être des sons formant des phonèmes, des morphèmes ou des propositions. Les colorèmes sont toujours reliés à d'autres régions visuelles dans une contiguïté physique immédiate. Cette contiguïté des stimuli, ou régions visuelles, qui relève de la structure même de l'espace topologique, les distingue radicalement de tous les autres stimuli sensoriels, tactiles, kinesthésiques, etc. Elle distingue, en particulier, le langage visuel du phénomène linguistique verbal, où « les actes de parole se présentent en forme de « tranches » plus ou moins longues, séparées par des silences, c'est-à-dire des moments où on ne parle pas »[32]. Les éléments du langage visuel se présentent tou-

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

jours dans une continuité physique fondamentale, qui est en même temps la caractéristique du monde visible : pour l'œil, tout touche à tout, comme disaient les jeunes interlocuteurs de Piaget. Il n'y a pas de silences chromatiques entre deux colorèmes, au sein de la perception. La notion d'un vide possible entre deux colorèmes ne relève pas de la perception, mais de l'introduction d'un point de vue abstrait, étranger au champ visuel en tant que tel.

L'ensemble des rapports qui s'établissent entre différents colorèmes en juxtaposition influent de façon essentielle sur la nature et la structure de chacun ; le colorème, toujours situé dans un contexte diversifié, ne peut être connu qu'à partir des interrelations qu'il établit avec les éléments de ce contexte. Ces interrelations qui surgissent de la multiplication des centrations sur le champ visuel modifient les rapports internes préalablement saisis dans la première centration et ainsi de suite.

Tout en ayant une structure interne propre, le colorème est donc une région qui agit sur son environnement et qui est transformée par lui. Il possède une fonction relationnelle qui implique que, comme on le définit maintenant pour l'unité verbale linguistique, le colorème est un objet qui « ne précède pas, en tant que tel, les relations dont on le reconnaît pour terme »[33]. C'est-à-dire que toutes les variables visuelles qui contituent le colorème sont définies à partir de leurs interrelations avec les variables qui constituent les autres colorèmes perçus dans le champ visuel. Ils apparaissent toujours au sein d'une constellation qui transforme, de fait, les variables à partir du processus de différenciation dynamique par lequel ils se détachent ou se rapprochent les uns des autres. Ces interrelations constantes, au sein des mouvements visuels qui animent les variables visuelles, offrent une potentialité unique à ce langage d'élaborer des modèles complexes d'espaces continus ou topologiques.

Certaines recherches sémiologiques conscientes de la nécessité de s'appuyer sur le phénomène de la perception ont senti, sans en faire une étape décisive, la nécessité de fonder les éléments premiers du langage visuel sur une notion topologique. Nous songeons en particulier aux intéressantes recherches entreprises par René Lindekens sur la sémiotique de la photographie qui reconnaissait que (. . .) la perception dépend de l'apprentissage préalable des parties d'un objet, un processus englobant une série de fixations visuelles et dépendant de la vision d'une masse amorphe contenant certains

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

foyers, pour arriver ensuite à voir une figure distincte ... »[34]. Une identification verbale ou iconique de cette « masse amorphe contenant certains foyers » n'est pas du tout requise pour qu'une perception s'effectue, reconnaît encore Lindekens, en citant les expériences nombreuses qui « tendent à prouver qu'effectivement l'unité *reposant* sur des bases physiologiques séparées et psychologiquement indépendantes peut parfaitement être perçue sans identification »[35].

Le refus idéologique de la culture ambiante d'admettre comme objets perçus des zones du champ visuel qui restent innommées a contraint Lindekens à entreprendre la démonstration du fait qu'une légère modification des traits distinctifs, dans des signifiants visuels non iconiques, telles les variations typographiques de l'alphabet, entraînait une modification importante dans les signifiés expérimentés par divers percepteurs. Au delà des connotations esthétiques et émotives diversifiés, tels les qualificatifs beau, élégant, délicat, gracieux, aristocratique, etc., générées par ces minimes transformations de variables plastiques, Lindekens a défini une corrélation avec un autre niveau du signifié, infra-verbal celui-là et plus « intro-vécu » que pensé ou verbalisable[36], mais en suspendant malheureusement l'étude des signifiants visuels et de leurs mécanismes propres de fonctionnement.

Cette dernière démarche nous paraît pourtant essentielle à l'étude du langage visuel, car les variables visuelles (qui débordent largement la notion de contraste retenu par Lindekens) construisent le matériau *sine qua non* de la réalité en tant que visible, quel que soit le lieu que choisit d'élire le trajet perceptif. L'analyse des variables visuelles interreliées au sein des colorèmes, comme leur structure sémiotique même, donne accès au premier niveau « linguistique » de ce mode de représentation. Elle permet de décrire les unités dynamiques de base, les « building-blocks » contribuant dans diverses œuvres visuelles à l'élaboration de structures plus vastes, mais toujours en interaction avec elles. Les tensions énergétiques des colorèmes prélevés dans le champ pictural de Cézanne ou Matisse présentent des dynamismes internes fort différents qui informent déjà sur le processus de production de l'expression dans chacune des œuvres. Cette structure diversifiée des colorèmes réalise de façon locale des mécanismes organisateurs du matériau visuel, susceptibles d'être corroborés ou non dans les modes de structuration liés aux niveaux proprement syntaxiques. Plus important encore, étant donné que la centration du regard permet la liaison fovéale/

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

maculaire constante dans le champ visuel, l'expérimentation des colorèmes jouera un rôle continu dans la réaction perceptive à une œuvre, quelles que soient les modalités plus abstraites sous lesquelles se présentent de larges agglomérats de variables visuelles.

L'observation et la description de ce colorème exigent donc une attention particulière et certes un supplément d'information sur la nature même des variables visuelles qui le constituent.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Notes bibliographiques

1. Noam CHOMSKY, *Structures syntaxiques* (1957), Paris, Seuil, 1969, p. 24.
2. Felix THÜRLEMANN, *Paul Klee, analyse sémiotique de trois peintures,* Lausanne, L'Âge d'homme, 1982, p. 7.
3. Louis MARIN, Éléments pour une sémiologie, *Les sciences humaines et l'œuvre d'art,* pp. 109-142, p. 137.
4. Luis J. PRIETO, Messages *et signaux,* Paris, P.U.F., 1966.
5. Gaston BACHELARD, *L'activité rationaliste de la physique contemporaine,* Paris, P.U.F., 1951, pp. 128-129.
6. Gaston BACHELARD, *op. cit.,* p. 135.
7. René THOM, Morphologie du sémiotique, *RSSI,* vol. 1, n° 4, 1981, pp. 301-309, 308.
8. René THOM, *op. cit.,* p. 305.
9. Kurt LEWIN, *Principles of Topological Psychology,* New York, McGraw Hill, 1936, p. 61.
10. Kurt LEWIN, *Field Theory in Social Sciences,* New York, Harper & Brottiers, 1951, pp. 25 et 157.
11. Noam CHOMSKY, *op.* cit., p. 9.
12. L. HJELMSLEV, *Prolégomènes à une théorie du langage* (1943), Paris, Minuit, 1968, p. 63.
13. André LHOTE, *Les Invariants plastiques,* Paris, Hermann, 1967, p. 91.
14. René PASSERON, *L'ouvre picturale* et les *fonctions de l'apparence,* Paris, Vrin, 1962.
15. W. KANDINSKY, Point, Ligne et Plan (1926), *Écrits complets,* Tome 2, Paris, Denoël/Gonthier, 1970.
16. Felix THÜRLEMANN, *Op. Cit.,* p. 20.
17. V. VASARELY, *Notes Brutes, Venise,* Alfieri, 1970.
18. Kurt LEWIN, *op. cit.,* p. 157..
19. Hermann RORSCHACH, *Psychodiagnostie, méthode et résultats d'une expérience diagnostique de perception,* Paris, P.U.F., 1947.
20. Kurt LEWIN, *op. cit.,* p. 157.
21. Kurt LEWIN, The Conceptual Representation and Measurement of Psychological Forces (1938), *Field Theory in Social Sciences,* Londres, Tavistock, 1952, p. 151.
22. Claude BERGE, Espaces *topologiques — Fonctions multivoques* (1959), Paris, Dunod, 1966.
23. William P. THURSTON, Jeffrey R. WEEKS, The Mathematics of Threedimensional Manifolds, *Scientific American,* vol. 251. n° 1, juillet 1984, p. 108.
24. Jean PIAGET, *La géométrie spontanée de l'enfant,* Paris, P.U.F., 1948, p. 470.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

25. Jean PIAGET, *op. cit.*, p. 449.
26. Jean PIAGET, *op. cit.*, p. 482.
27. Jean PIAGET, *op. cit.*, p. 458.
28. Jean PIAGET, *op. cit.*, p. 466.
29. Jean PIAGET, op. cit., p. 471.
30. Jean PIAGET, *op. cit.*, p. 490-491.
31. Jean PIAGET, op. cit., p. 489.
32. Luis J. PRIETO, *Principes de noologie*, Londres, La Haye, Paris, Mouton, 1964, p. 16.
33. Luis J. PRIETO, *op. cit.*, p, 154.
34. René LINDEKENS, *Éléments pour une sémiologie de la photographie*, Paris, Bruxelles, Didier-Aiman, 1971, p. 53.
35. René LINDEKENS, *op. cit.*, p. 51.
36. René LINDEKENS, Op. Cit., p. 198.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Chapitre **2**

Variables visuelles

La matière sémiotique qui véhicule le langage visuel peut être analysée en ses différentes composantes, appelées variables visuelles. Nous les rangeons en six grandes catégories : la couleur (qui incorpore la tonalité), la frontière (qui produit la forme), la texture, la dimension, l'orientation (ou vectorialité) et l'implantation dans le plan. Comme nous l'avons mentionné plus haut, chacune de ces variables visuelles ne peut être considérée comme une unité de base du langage visuel, parce qu'en même temps que l'une se présente, elle manifeste les autres variables, c'est-à-dire qu'elles sont toujours toutes présentes, globalement, en tout lieu du champ visuel. Le nom de « colorème » est donné au percept qui circonscrit un regroupement de variables visuelles dans l'unité d'une centration du regard.

La nature perceptuelle de la relation au champ visuel nous oblige à établir une distinction entre une première catégorie de variables visuelles, dont la nature est plus directement liée aux caractéristiques objectives de la matière colorée constituant le champ visuel, que nous appelons les variables plastiques, et une deuxième catégorie de variables visuelles, qui sont le produit d'une activité de synthèse perceptive effectuée sur cette matière, et que nous appelons les variables perceptuelles. Il n'existe pas de perception visuelle qui puisse se produire en dehors de la conjonction de ces deux ordres de variables.

La liste des variables visuelles que nous établissons prend appui sur l'ouvrage de Jacques Bertin intitulé *Sémiologie graphique*[1], lequel à maints égards est devenu fondamental pour l'approche sémiologique. Avec des modifications dictées par le champ différent que nous étudions, nous utilisons l'ensemble de ces variables que Bertin appelait globalement variables rétiniennes, c'est-à-dire la texture, la tonalité, la couleur, la taille, l'orientation, la forme et l'implantation dans le plan. Les définitions de Bertin étaient soumises

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

aux impératifs de son propre champ d'investigation, la sémiologie graphique, faut-il le préciser, ne concernant pas un langage visuel à proprement parler. Ainsi que ce langage alphabétique, imprimé, par découpages linéaires, que McLuhan avait qualifié d'environnement visuel, le graphisme ne constitue qu'une forme de transcription de la parole verbale, laquelle prédéfinit l'organisation, le sens et les fonctions des signes visuels utilisés. Dans ce contexte, le message des signes graphiques n'est pas lié à la dynamique propre d'un langage spatialisant, mais à l'illustration de concepts verbaux, préalablement fixés.

À partir, en effet, d'une sorte de parenthèse sémantique, ces signes graphiques peuvent recevoir une dénotation quasi monosémique, pourvu que l'on n'utilise pas plus de deux ou trois variables sémantiques. Les signes graphiques n'y servent pas à constituer un espace continu, car la représentation graphique postule des régions non signifiantes dans la surface bidimensionnelle du plan. À l'opposé, le langage visuel utilisé dans ce qu'on appelle une oeuvre d'art, par exemple, ne peut posséder de régions qui ne présenteraient pas de variables significatives et il les regroupe toujours dans les trois dimensions.

Ainsi, dans le cas du langage visuel, ce n'est pas dans des concepts prédéfinis que l'on adjoindrait à des signes visibles que l'on trouvera les constituants du plan de l'expression, mais bien dans la structure même de la matière colorée qui, par ses variations, produit les écarts différentiels susceptibles d'être liés à des référents qui lui sont propres. Comme les sons dans le langage sonore, ces variables visuelles sont des quantités/qualités qui se donnent à la perception sensorielle, et non des produits abstraits ou synthétiques par lesquels on chercherait à organiser ou à regrouper des données qui restent hétérogènes, au simple niveau logique. Les variables visuelles sont le fondement de l'information que prélève la centration dans le champ externe sur la mobilité relationnelle qui détermine le colorème comme fonction dynamique.

Les variables plastiques sont la couleur et la texture, alors que les variables perceptuelles, qui résultent d'une manipulation endogène particulière des stimuli, par rapport aux stimuli environnants ou par rapport à des schémas conceptuels, sont la frontière/contour, la dimension, l'implantation dans le plan et l'orientation ou vectorialité.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

En tentant de définir verbalement ces variables visuelles, nous soulignons que leur sens plein est davantage vérifiable par une définition par ostentation, car l'ensemble des mots utilisés ne sert « véritablement qu'à indiquer comment le sens peut se révéler... en pointant un doigt sur le champ visuel »[3].

1. Variables plastiques

A — Univers de la couleur

La couleur est le produit d'un phénomène perceptif, localisé sur les interfaces de la matière qui sont en contact avec l'air. Toute œuvre de langage visuel se manifeste essentiellement par des organisations de couleurs, comme la réalité visible elle-même. À proprement parler cependant, la couleur ne peut être considérée comme une propriété d'une matière. Elle consiste plutôt en la composition spectrale de la lumière qu'un corps renvoie, selon sa structure propre d'absorption et de réflection des rayons lumineux.

Au point de vue scientifique, en effet, la couleur est définie au niveau macroscopique, comme la capacité réactive des matières au rayonnement de la lumière. Il n'est pas inutile de rappeler qu'au niveau microscopique, les termes de couleur ne désignent plus un référent coloré en soi ; ils ne sont applicables qu'à partir d'une interjection artificielle de lumière et de colorants, afin de devenir la base d'un système de description, où les références à la couleur sont purement conventionnelles et arbitraires. Les couleurs injectées dans le milieu microscopique ne correspondent pas, en effet, à des caractéristiques colorées des éléments, mais ne constituent plutôt qu'une instrumentation artificielle permettant de différencier ou d'expliciter des hétérogénéités, des trajets qui ne véhiculent pas, même à titre accidentel, des effets de couleur. L'adjonction de la couleur à ces unités microscopiques permet cependant de percevoir des structures internes, morphologiques et fonctionnelles à partir d'ensembles, de textures, etc. qui en découlent. De même, dans le monde astronomique, comme l'a noté Quine, la couleur n'a pas plus d'expérience : « Reine dans notre espace qualitatif, la couleur n'a aucun prestige dans les milieux cosmiques. Cosmiquement, les couleurs n'auraient point droit au titre d'espèce »[4].

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Dans l'environnement macroscopique, les termes de couleur tirent leurs possibilités de désignation des objets d'une accumulation de la masse chromatique dans des étendues diverses, assez grandes pour correspondre à une perception optique. Dans les limites de l'espace macroscopique, l'existence prépondérante du phénomène coloré n'a pas contribué cependant, de façon fructueuse, à la connaissance du monde naturel. Même si nous vivons, au niveau anthropomorphique, dans un espace de qualités manifestement « biaisé chromatiquement », ce caractère *sine qua non* de l'expérience humaine n'a jamais pu être utilisé comme un corrélatif permettant de connaître ou de décrire la réalité ambiante avec des hypothèses de base valables.

Ainsi, le fait coloré, le plus évident de tous dans l'expérience sensible, ne peut servir de repère dans la formulation ou la description d'événements constants ou réguliers ; il ne peut constituer un facteur concomitant suffisamment continu pour servir à une compréhension du déroulement des phénomènes dans l'espace — temps. La science moderne s'est peut-être même constituée par l'abandon définitif de la tentative de tirer de la couleur, comme l'alchimie l'avait voulu, des éléments naturels des informations pertinentes quant à leur nature et leur comportement :

> Il faut porter au crédit de l'ingéniosité opiniâtre de l'homme, ou à celui de sa sagesse, d'avoir contourné l'éblouissement aveuglant de la vision des couleurs, et d'avoir trouvé autre part les régularités les plus significatives.[5]

Certes, au niveau pragmatique, les couleurs ont joué un rôle dans une première définition du monde ambiant par l'identification provisoire de groupes d'objets nécessaires ou dangereux pour la survie ; « La couleur sert bien au niveau de l'activité de ramasser la nourriture »[6]. Une observation du phénomène coloré peut, à ce niveau, servir de support à des généralisations inductives de caractère cependant hautement relatif. Un chercheur, H. Yilmaz, aurait pourtant montré « comment certains traits structurels de la perception des couleurs seraient prédisables à partir de leur valeur de survie »[7].

Mais même dans ce domaine restreint encore peu connu, la caractéristique de la couleur ne sert pas à distinguer, de façon continue et rationnelle, les éléments servant de nourriture ou de protection, par rapport à leurs contraires. De nombreuses variations dans les couleurs, qui seraient si importantes dans d'autres secteurs de

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

perception qualitative, ne sont pas significatives et seront négligées au profit d'autres catégories, si l'on cherche à établir une science des ressources comestibles pour l'homme ou les animaux. Alors que parmi les traits constants ou généraux observables dans les objets de la nature, un grand nombre servent à identifier des espèces ou des catégories, la couleur, omniprésente, ne constitue pas le plus souvent un trait « essentiel » à partir duquel l'univers peut être décrit d'une façon expérimentale ou scientifique.

Objectivement, la couleur ne peut être décrite précisément qu'en dehors de l'expérience sensible spontanée grâce à l'instrumentation de l'optique. Au niveau de la perception humaine, elle ne peut être appréhendée que par l'intermédiaire des notions de similarité ou de dissemblance, notions certes familières et d'usage facile, mais que la science ne peut utiliser parce qu'elles ne peuvent être quantifiées. Comme l'exprime Quine :

> La similarité étant une affaire de degré, il faut apprendre par essais et erreurs dans quelle mesure une chose a le droit d'être rougeâtre, ou brunâtre, ou verdâtre, sans cesser d'être jaune.[8]

Chevreul avait déjà classifié 20 000 teintes naturelles, perceptibles par l'œil[9], alors qu'il en existe des millions perceptibles par l'instrumentation scientifique, dépendant des variations de longueurs d'onde, de luminosité, de degrés de réfraction ou de réflexion, etc.[10]. Non seulement est-il difficile de quantifier la région où une couleur donnée serait corrélative à une certaine définition ou à un certain concept de cette couleur, mais sa position nécessaire entre d'autres couleurs modifiera la donnée initiale que l'on voudrait établir précisément.

Le caractère fondamentalement évasif de la couleur, sa difficulté à être décrite dans des termes objectifs et systématiques expliquent que, d'une expérience si immédiate et commune, les hommes aient mis tant de temps à éclaircir certains de ses fondements et propriétés. Comme le disait Maxwell : « La science de la couleur doit être regardée essentiellement comme une science mentale »[11]. Les Anciens eux-mêmes n'ont pu en concevoir les fondements qu'en prenant appui sur des conceptions philosophiques adjacentes, plus ou moins pertinentes. On s'étonne, par exemple, que les couleurs simples et premières aient pu être désignées par Aristote, comme ces couleurs manifestement composées et instables pour l'observation immédiate : « Les couleurs simples sont la couleur propre des éléments, c'est-à-dire du feu, de l'air, de l'eau et de la terre ». Newton,

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

quant à lui, vers 1666, définissait les couleurs primaires à partir des sept sphères ou planètes primordiales.

Il a fallu un long processus d'abstraction de la pensée humaine pour qu'on établisse au XVIII[e] siècle la théorie des couleurs primaires qui s'offre à la sensibilité actuelle comme des systèmes d'évidence pour autant que l'on veuille décrire les éléments colorés dans une vue générative spectrale. C'est vers 1730 seulement que J.-C. LeBlon identifie les trois couleurs primaires : le rouge, le jaune et le bleu lesquelles, par la composition de leurs rayonnements lumineux, produisent les autres couleurs. Cette proposition sera modifiée à la fin du XVIII[e] siècle, alors que les couleurs simples seront reconnues comme étant le rouge, le vert et le bleu, comme source de composition des autres dans le rayon lumineux. Goethe lui-même, au début du XIX[e] siècle, en dépit de sa familiarité avec l'analyse du spectre, voudra fonder de façon plus restrictive encore les éléments colorés primaires[12]. Il ne reconnaîtra à cet égard que le jaune et le bleu, à partir d'une analogie avec les phénomènes du jour et de la nuit, traitant donc encore des couleurs à partir de certaines associations que Kandinsky qualifiait de purement littéraires[13].

La physique a poursuivi au XX[e] siècle l'étude des phénomènes de radiation de la lumière ou de la composition de la lumière spectrale, à travers divers types de prismes, lesquels produisent de 134 à 207 couleurs, selon les auteurs. La physiologie de la vision commence, pour sa part, à éclairer la structure et le fonctionnement de l'organe de la vue et ses liens avec le cortex visuel. Mais ces informations ne se révèlent pas très fécondes dans l'analyse du phénomène de la couleur dans l'expérience humaine, les variations physiologiques n'étant pas parallèles aux variations physiques[14]. Ce phénomène ne peut donc être appréhendé qu'à partir d'observations sur le processus de la perception humaine.

Quelles que soient en effet l'ampleur et la minutie de systèmes de description et de nomenclature des couleurs, définissant leurs paramètres de fréquences, longueurs d'ondes et énergie, l'on ne peut jamais être assuré qu'il existe une identité entre cette réalité physique et la couleur que perçoit un observateur. L'aspect coloré d'une section de matière perçue visuellement dépend de l'organisation du champ perceptif dans lequel elle se situe, et non pas de sa constitution chromatique propre. Comme Crosmann l'avait déjà établi en 1953, il existe un nombre indéfini de rayonnements, de

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

compositions spectrales différentes susceptibles de présenter, pour un observateur déterminé, un aspect identique au niveau de la couleur[15].

Qui plus est, les deux yeux humains ne voient pas les couleurs de la même façon, de façon spontanée, avant d'être soumis à une adaptation de type gestaltien[16]. Ces différences s'accentuent avec l'âge et sont encore plus grandes d'un individu à l'autre, à partir aussi bien de la coloration du cristallin que des variations individuelles du pigment jaune de la *macula lutea*, dont les capacités d'absorption des ondes courtes varient dans des groupes différents[17].

Non seulement le contexte perceptif et les mécanismes individuels et endogènes de perception modifient la couleur perçue, mais un pigment donné peut modifier de façon objective et mesurable sa couleur selon la technique d'étalement, de dilution, de superposition qui est utilisée :

> La façon d'étaler le pigment et de le mélanger aux autres couleurs influe considérablement sur les propriétés optiques de la couleur obtenue », et cela de façon « objective et réelle » et non seulement comme fait de perception.[18]

Dès qu'une couleur a été étendue sur une certaine surface, elle prend un aspect particulier qui modifie son chroma, dans sa structure même ou dans son appréciation perceptive. De même que certaines couleurs changent lorsque l'épaisseur du pigment qui les transporte est modifiée, d'autres ne changent pas. Toute modification d'ailleurs des variables visuelles, en outre de la texture, entraînera une modification dans le chroma de cette couleur.

La colorométrie chimique contemporaine a identifié plus de 50 000 nuances et tonalités de la couleur qu'elle distingue par un système à base numérique. La sémiologie visuelle ne saurait la suivre dans cette voie puisque l'identification abstraite d'une nuance ne saurait être reportée telle quelle sur une région du champ visuel où elle serait modifiée par le contexte.

Aussi, ne peut-on pas s'abuser sur la contribution que peuvent apporter à la sémiologie les systèmes de couleur qui schématisent plus ou moins la réalité colorée du spectre et les pigments colorés opaques dans le but de produire un répertoire axé sur un système génératif de la couleur. Les divers classements de la couleur, ceux de Goethe, Ostwald, Itten, Küppers, sont réalisés à partir de certains besoins ou de certaines hypothèses pragmatiques. Ils ne nous rensei-

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

gnent en rien sur les propriétés dynamiques de la couleur, sur ses comportements et interactions, que la sémiologie a pour objet de comprendre et de décrire.

B — Dynamique de la couleur

Les changements et mouvements continus dont la couleur est le siège, dans le processus de perception, observés et reconnus depuis des siècles, ont certes pu décourager toute tentative de systématisation ou de catégorisation des couleurs, car, identifier une couleur dans une échelle de nuances, de tons ou de teintes et lui donner un équivalent verbal ne peut être d'un véritable secours dans la description d'une couleur perçue : « Dans sa perception visuelle, une couleur n'est presque jamais vue telle qu'elle est physiquement », soulignait Albers. C'est-à-dire que voir une couleur, c'est proprement percevoir les modifications qu'une pseudo-couleur, celle qui est définie objectivement et a priori, subit dès qu'elle est perçue dans un contexte d'environnement réel. Voir une couleur, précisera Albers, c'est « voir l'action de cette couleur, aussi bien que ressentir les relations entre les couleurs »[19].

Non seulement les recherches d'Albers ont-elles servi à démontrer qu'une seule et même couleur appelle des lectures innombrables, mais aussi que différentes couleurs peuvent être perçues comme quasi semblables dans certains types d'environnements. On pourrait dire qu'une couleur donnée n'existe pas, car il n'existe pas de couleur isolée et il n'en existera jamais. Dans toute expérience perceptive de la réalité, il est impossible de voir une couleur qui ne soit pas juxtaposée ou environnée d'une autre couleur.

Aussi faut-il être attentif au fait que chaque fois que l'on pense à une couleur spécifique, que l'on parle, par exemple, du rouge ou du bleu dans une théorie des couleurs, on parle d'abstraction, au même titre que lorsqu'on parle de la rondeur. Les termes qui désignent les couleurs réfèrent à un concept de masse, c'est-à-dire à tout ce qui participe du rouge ou du bleu, mais cette couleur que nous voyons supposément dans notre univers mental, isolée et égale à elle-même, n'a jamais existé et n'existera jamais. Tous les rouges ou les bleus que nous percevons dans la réalité seront toujours différents les uns des autres et différents d'un concept/percept visuel abstrait qui se forme dans notre esprit.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Percevoir une couleur, ou ressentir une sensation chromatique, est un phénomène d'ordre psychologique, issu d'une activité cervicale, dès le moment où le processus de la vue a été déclenché par le stimulus lumineux mis en relation avec l'appareil optique. La caractéristique fondamentale de ce processus vient de ce qu'il est ininterrompu et que la couleur perçue en succession est modifiée par la couleur qui l'a précédée. Il n'est pas indifférent, lorsque l'œil rencontre un ton ou une teinte précise, qu'il ait été ajusté précédemment sur une vision neutre ou sombre, ou que « au contraire, il ait déjà subi une première adaptation colorée »[20].

De fait, la première centration sur une couleur donne toujours une impression chromatique qui se modifiera aussitôt. En d'autres mots, il se fait toujours une adaptation à la couleur, laquelle n'apparaît pas la même au premier coup d'œil qu'au deuxième ou au troisième. En particulier, lors d'une fixation prolongée, une nuance perdra peu à peu de sa saturation pour le percepteur, à partir de l'expérimentation des contrastes simultanés. Cela explique, par exemple, que plus grande est la dimension d'une région rouge dans une œuvre, moins il y a de rouge dans cette œuvre.

Ces mouvements et transformations dans la couleur vue qui semblent la faire échapper à toutes les mesures et quantifications auxquelles se prête, par ailleurs, la réalité externe, ont conduit certains théoriciens de la couleur, comme J. Itten, à lui conférer un statut pour le moins ambigu, entre la matière et le psychique :

> Les effets de la couleur appartiennent à l'œil du spectateur. Cependant les secrets les plus profonds et les plus vrais de la couleur sont, je le sais, invisibles même à l'œil et ne sont perçus que par le cœur seul. L'essentiel élude toute formulation conceptuelle.[21]

Ce caractère dynamique de la couleur se prête mal, de la même façon, à une approche phénoménologique d'une essence colorée, toujours évanescente. On peut croire avec Wittgenstein qu'« il n'existe rien de tel que le concept pur de la couleur »[22] pour autant qu'un concept pur doive être équivalent à une identité stable.

Il faut poser plus simplement que la dépendance étroite du phénomène coloré de l'activité endogène du percepteur, ajoutée à son statut d'énergie vibratoire, ne fait pas du percept de la couleur un percept véritablement différent des autres percepts. La couleur perçue n'est peut-être que l'une de plus exemplaires illustrations de la structure du percept à propos duquel Köhler avait souligné qu'il était

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

assujetti à la loi du changement : « Dans le système nerveux, l'excitation produite par un stimulus continu ne demeure pas constant, en général, dans le temps »[23]. Cette transformation continue, qui s'amplifie par l'ajout des interactions chromatiques issues du champ visuel lui-même, expliquerait sans doute le fait que la mémoire des couleurs est l'une des plus difficiles à réaliser dans l'ensemble des percepts.

Liée à toutes les autres variables visuelles et n'apparaissant qu'avec elles, la couleur dépend, dans sa structure, de la matière qui la véhicule, ondulatoire ou corpusculaire, et de la perception qui la fait surgir de cette matière. La matière en elle-même n'est pas colorée, mais bien incolore, tant que la double action des rayons lumineux et de la perception ne la présente pas autrement. C'est dire le niveau d'existence paradoxal de la couleur, construction du système de perception de l'homme, utilisée pour représenter : 1) dans une fonction mimétique, une réalité matérielle très superficiellement colorée ; et 2) dans une fonction expressive, une expérience humaine qui ne possède rien de coloré, soit les trajets sensorimoteurs, affectifs ou intellectuels qui relient l'homme à cette réalité.

Pour comprendre et décrire ce phénomène, la sémiologie doit dans un premier temps utiliser une terminologie verbale, peu adaptée à l'expression du mouvement et du changement et qui a développé un vocabulaire inadéquat relativement à ce foisonnement d'événements chromatiques dans le réel. Les divergences fondamentales entre la structure du sonore et du visuel nous convainquent qu'il ne s'agira à aucun moment d'apparier certaines couleurs à certains concepts de la phonématique verbale, ou de croire que cette phonématique verbale puisse, par sa structure propre, servir d'arbitre dans des problématiques conflictuelles liées à la spécificité du phénomène chromatique[24].

C — Nomenclature des couleurs

La pauvreté extraordinaire de la langue verbale en ce qui a trait à la nomenclature des couleurs est un fait notoire. Parmi d'innombrables constatations à cet effet, citons celle d'Harald Küppers :

> Alors que l'homme peut en général distinguer 10 000 nuances colorées environ, son vocabulaire ne lui fournit qu'une douzaine de termes dif-

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

> férents : noir, blanc, gris, bleu, jaune, rouge, vert et brun sont les désignations essentielles qui forment la base de ce vocabulaire ».[25]

Si on pense à la difficulté pour l'homme de percevoir d'abord, et surtout d'insérer dans un système de connaissance, des objets innommés, on peut en déduire les raisons du retard de l'humanité à prendre conscience de la structure et des référents du langage visuel. Les progrès mêmes des connaissances, au XX^{e} siècle, ne tendent pas vers une solution de ce problème, car l'ampleur de la nomenclature à effectuer incite les savants d'aujourd'hui à établir des identifications, plus ou moins universellement acceptées, à partir de séries de nombres et non à partir de termes verbaux. Qui plus est, lorsque des scientifiques utilisent des termes verbaux plus familiers, ils diffèrent quant à la longueur d'ondes référentielle à laquelle ils les appliquent.

Les limites du vocabulaire familier de nomenclature sont aggravées par le caractère imprécis et variable de ses modes d'application. En se référant à ce point de repère moderne qu'offre la division spectrale, la linguistique fait état d'un grand nombre d'ambiguïtés dans la référence des morphèmes relatifs aux couleurs dans différentes langues :

> Derrière les paradigmes qui, dans les différentes langues, sont formés par les désignations de couleurs, nous pouvons, par soustraction des différences, dégager ce continuum amorphe : le spectre des couleurs dans lequel chaque langue établit arbitrairement ses frontières ».[26]

Mais à des morphèmes identiques ne correspondent pas des référents identiques ou semblables, dans les distinctions instituées vis-à-vis de l'objet perçu. Ainsi « la frontière que trace la langue française entre *vert* et *bleu* n'existe pas en kymrique, la frontière entre *bleu et gris* lui fait également défaut, de même que celle qui oppose en français *gris* et *brun ;* en revanche, le domaine représenté en français par *gris* est, en kymrique, coupé en deux, de telle façon que la moitié se rapporte à la zone française *bleu,* et l'autre moitié à celle du *brun »,* écrit Hjelmslev.

Les langues anciennes se distinguent aussi des langues modernes dans l'application des morphèmes relatifs à la couleur :

> Le latin et le grec aussi sont, dans ce domaine, différents des principales langues européennes modernes. La gamme du « clair » au « foncé » qui, dans plusieurs langues, est divisée en trois zones, *blanc, gris, noir* est, dans d'autres langues, partagée en un nombre différent de zones, soit par la suppression de la région moyenne du *gris,* soit au contraire par une division plus détaillée de cette zone ».[27]

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Ainsi, le champ des morphèmes s'articule différemment dans différentes langues au champ des couleurs, à partir sans doute d'hypothèses analytiques retenant des divisions incluantes/excluantes, qui ne découlent pas directement du champ de l'expérience. On ne peut présumer certes que les kymriques ne percevaient pas, par une forme de daltonisme différent, les impressions optiques produisant une distinction entre le vert et le bleu. On a vu dans le champ temporel d'ailleurs, comme dans le champ optique, des différences majeures dans les découpages exprimés par la terminologie verbale. Certaines langues, comme le danois, n'offrent qu'une distinction entre le prétérit et le présent, lequel recouvre alors le domaine auquel réfère le « futur » dans d'autres langues ; d'autres langues comme le latin, le grec ancien et le français découperont, elles, plusieurs sortes de prétérit[28].

Il serait illusoire d'offrir un découpage adéquat du champ de la couleur qui ne relèverait que de la variation terminologique d'une seule langue, par exemple le français ou l'anglais : il faut établir sur des bases autres que terminologiques les éléments et les structures fondamentales qui peuvent éclairer le phénomène chromatique du langage visuel.

Est-il nécessaire de rappeler que le champ phonématique des voyelles ne saurait non plus fonder une différenciation morphologique ou sémantique des couleurs. Le nombre et la définition des voyelles varient d'une langue à l'autre et leurs frontières sont établies différemment dans des contextes linguistiques différents :

> L'esquimau ne distingue qu'entre une zone « i », une zone « u » et une zone « a » ; dans la plupart des langues, la première est décomposée en une zone « i » plus réduite et une zone « e » ; la seconde en une zone « u » et une zone « o » plus large ... »[29]

Il en est ainsi du *Sonnet des voyelles de Rimbaud* qui rend compte d'une expérience individuelle de projection d'un contenu chromatique qui serait associé à des phonèmes ; il dépend tout entier par ailleurs d'un contexte linguistique/culturel unique qui ne peut servir de base valable à l'élaboration de la sémiologique visuelle.

D — Systèmes d'engendrement des couleurs

L'organisation épistémologique du champ de la couleur a été rendue difficile par la confusion qui s'est établie entre : 1) le système de cou-

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

leur, défini par la science optique, à partir de la diffraction du rayon lumineux à travers un prisme, soit l'analyse spectrale de la couleur ; 2) les couleurs résultant de la réflection de la lumière naturelle sur les objets matériels ; et 3) les couleurs telles qu'elles se révèlent et se comportent dans une expérience de perception délibérée. Les disputes classiques sur le nombre et l'identité des couleurs primaires ou complémentaires résultent d'une confusion entre ces trois ordres, particulièrement quant à l'engendrement des couleurs « objectives » ou perceptives.

COULEURS DU PRISME

Utilisant un prisme triangulaire, Newton, en 1976, analysait un rayon lumineux incolore et produisait les couleurs spectrales. Elles sont essentiellement regroupées autour de huit chromaticités ; le rouge, l'orangé, le jaune, le vert, le bleu, l'indigo, le violet et le magenta. Ces couleurs sont constituées par des ondes lumineuses, soit une forme particulière de l'énergie électromagnétique. Les ondes de lumière ne sont pas colorées en elles-mêmes, mais produisent, par division, des sensations qui sont perçues par l'œil comme des couleurs, dans un processus qui n'est pas encore bien connu. Par ailleurs, du très grand nombre de radiations lumineuses, l'œil humain ne peut percevoir que les ondes dont la fréquence varie entre 400 et 800 millimicrons.

Parmi les couleurs prismatiques, six apparaissent comme fondamentales et sont dites monochromes, en ce qu'elles peuvent être définies par une longueur d'ondes relativement précise et distincte : ce sont le bleu, le violet, le vert, le jaune, le rouge et l'orangé. Le magenta n'est pas monochrome dans le spectre, car il résulte de la superposition de deux zones du spectre, le rouge-orangé et le bleu-violet. Ces couleurs dites monochromes ou primaires ne peuvent pas être vues directement dans la nature environnante, ni comme lumières colorées, ni comme corps colorés, parce que ces teintes sont alors rompues ou salies par d'autres nuances. En dehors du spectre : « Seuls des moyens techniques évolués permettent d'obtenir des couleurs monochromatiques suffisamment saturées et de les rendre visibles »[30].

D'une part, l'on soupçonne la complexité d'une application du système de la couleur prismatique sur des couleurs engendrées

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

de façon différente. D'autre part, il faut aussi compter avec le fait qu'aucune nomenclature précise n'existe pour désigner les nuances les plus importantes du spectre et les appliquer à d'autres secteurs. R. Arnheim a rappelé que dans la compilation qu'a faite Hiler, par exemple, des noms de couleurs donnés à la fréquence de l'onde lumineuse correspondant à 600 millicrons, il a obtenu d'auteurs variés la série suivante : Orange Chrome, Golden Poppy, Spectrum Orange, Bitter Sweet Orange, Oriental Red, Saturn Red, Cadmium Red Orange, Red Orange et ainsi des autres couleurs[31].

Si la référence au système des couleurs du spectre est renforcée aujourd'hui par l'utilisation constante qui en est faite dans la télévision, d'autres médiums de production de la couleur ont dû se structurer de façon différente. Ainsi, dans l'imprimerie, le magenta, le jaune et le bleu cyan, qui ne peuvent être obtenus par mélange, sont définis comme primaires. La question sera encore plus complexe dans les domaines de la peinture et de la sculpture, qui s'offrent comme des champs particuliers à l'intérieur de la couleur dite réfléchie, qui permettent à une matière non lumineuse d'être perçue comme colorée.

COULEURS RÉFLÉCHIES

Les couleurs que l'œil perçoit dans la réalité ambiante ne sont pas engendrées de la même façon que celles qui proviennent de la réfraction du rayon lumineux à travers un prisme. Elles sont cependant toujours conçues comme émanant du rayon lumineux et considérées comme des énergies radiantes, des vibrations, dont les particularités sont appréhendées par l'œil.

Les plus récentes recherches sur la physiologie de l'œil auraient démontré l'existence des trois types de cônes, ou récepteurs de couleurs dans l'œil, qui réagissent à trois zones du spectre : le bleu-violet, le vert et le rouge-orangé. On pourrait, à ce titre, parler de ces trois couleurs comme étant primaires au niveau du fonctionnement de l'œil[32], mais ce système d'engendrement de la vision colorée n'a pas encore rejoint ni modifié la théorie prévalente, basée sur la couleur réfléchie, pour lui servir de complément à titre de source perceptive.

La théorie de la « couleur réfléchie » pose que la matière physique, opaque, la réalité matérielle, dont font partie les pigments/

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

médiums de la pratique artistique, est faite d'une variété de matériaux, possédant diverses capacités d'absorption et de réflection des longueurs d'ondes lumineuses qui les atteignent, constituant ainsi les couleurs visibles. Quand toutes les longueurs d'ondes du rayon lumineux sont réfléchies par une matière opaque, on qualifie sa surface de blanche ; quand toutes sont absorbées par la matière, on la qualifie de noire. Quand la matière n'absorbe que les ondes longues (que l'on appelle le rouge) et les ondes moyennes (qu'on appelle le jaune et le vert) et renvoie ou réfléchit les seules ondes courtes, celles-ci produisent dans le cerveau la sensation de ce qu'on appelle le bleu.

À partir de l'expérience de l'analyse spectrale, la théorie des couleurs réfléchies pose l'hypothèse que le rayon lumineux peut réfléchir des ondes simples, non composées, qu'on appelle des couleurs primaires, et des ondes diversement composées, qu'on appelle des couleurs secondaires ou tertiaires. Les couleurs primaires sont conçues comme des couleurs simples, pures et bien saturées. Si l'on faisait appel aux systèmes d'engendrement de la couleur, en milieu de lumière ou en milieu opaque, on pourrait poser avec Ostwald qu'il existe quatre couleurs fondamentales : le bleu, le jaune, le rouge et le vert[33]. Par mélange, ces couleurs primaires produiraient les couleurs secondaires et par mélange ultérieur, les couleurs tertiaires. Celles-ci peuvent être considérées cependant comme des couleurs pures, même composées, si elles ne contiennent pas de noir ni de blanc.

Cette hypothèse fait problème au niveau de la définition et du statut d'existence des couleurs primaires. Cette série d'engendrement est très théorique, d'une part, parce que l'on ne peut rencontrer ces couleurs primaires dans l'environnement naturel, où elles seraient grandement modifiées par l'illumination ambiante, l'effet des ombres, l'interaction des couleurs et des variations des couches atmosphériques.

On ne peut les rencontrer, d'autre part, dans le contexte des œuvres visuelles véhiculant le langage visuel, parce que la structure matérielle de leur support les assimile à cet égard au comportement des autres objets naturels. Chevreul en avait fait état, dans l'introduction à son ouvrage *De la Loi du contraste simultané des couleurs*, en expliquant que lorsque la lumière est réfléchie par un corps opaque,

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

il y a toujours réflection de lumière blanche et réflection de lumière colorée :

> Il ne faut pas supposer qu'un corps rouge ou jaune ne réfléchit que des rayons *rouges ou jaunes*, outre la lumière blanche ; chacun réfléchit *toutes sortes* de rayons colorés ; seulement ces rayons qui nous entraînent à juger que ces corps sont *rouges ou jaunes* étant plus nombreux que les autres rayons réfléchis, produisent un plus gros effet. Néanmoins, ces autres rayons ont une certaine influence pour modifier l'action des rayons rouges ou jaunes sur l'organe de la vue ; et c'est ce qui expliquera les variétés innombrables de nuances que l'on peut remarquer parmi les substances rouges ou jaunes. (parag. 7)

C'est dire que la perception ordinaire ne peut pratiquement jamais voir ces pseudo couleurs primaires à l'état pur, à moins évidemment que l'on veuille poser comme couleur primaire l'ensemble des nuances, teintes et tons, que peut subir, par exemple, le rouge quand il est réfléchi dans un environnement réel.

Ce n'est pas historiquement la décision qui a été prise. On a plutôt supposé qu'un objet possédait toujours une certaine couleur fondamentale, idéale et permanente, quels que soient son environnement et son illumination. Sous le nom de couleur locale, on a longtemps supposé que la réalité se donnait à la perception en termes de couleurs fondamentales qui étaient plus réelles que les transformations qu'elles subissent dans l'environnement. On peignait ainsi des objets chromatiquement idéaux, définis par une théorie a priori de la couleur. À partir de Constable et de l'Impressionnisme, la déni de cette constance de la couleur locale a transformé les modes de représentation visuelle, dans le sens d'une plus grande fidélité à l'expérience perceptive. Mais, même si le public percepteur a finalement admis qu'un arbre pouvait être bleu ou rouge, et non brun, selon les effets de l'illumination ambiante ou de l'interaction des couleurs, la notion de couleur primaire a continué de jouer un rôle majeur dans l'approche théorique du discours visuel.

Faute d'être observables dans la réalité externe, les couleurs primaires ont continué d'être considérées dans le secteur des couleurs réfléchies comme l'alphabet à partir duquel les couleurs se constituent, soit un alphabet constant dont chaque élément demeure identique à lui-même pour autant qu'un terme défini le désigne et que chacun puisse en concevoir le sens ou l'image dans sa tête. C'est ainsi que l'on a présumé que les êtres humains pouvaient se former une image mentale visuelle d'une couleur, aussi bien primaire que secondaire ou tertiaire, à son point de chromaticité et de saturation

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

maximal, et que cette image servait de point de référence commun pour toute mention d'un phénomène chromatique.

Comme nous l'avons souligné plus haut, l'image visuelle mentale d'une couleur ne peut posséder qu'un statut fragile et éphémère, différencié pour chacun, puisqu'elle est construite de bribes de souvenirs colorés dégagés de leur contexte et qui peuvent même subir les transformations de la complémentarité des couleurs. Il est difficile d'imaginer que ce qui est évoqué comme un vrai rouge ou un vrai bleu par chaque individu, c'est-à-dire une bonne couleur saturée, soit la même couleur, la même « norme » chromatique pour chacun.

Même lorsqu'il s'agit, non d'une nuance de couleur à se remémorer d'une façon toujours identique, mais bien d'une couleur à reconnaître, lorsqu'elle est familière et souvent perçue dans la réalité, les percepteurs semblent avoir toutes les difficultés à en fixer les caractéristiques. Les expériences pédagogiques d'Albers ont montré que différents observateurs n'arrivent pas à identifier, parmi une centaine de nuances de rouge, ce rouge particulier, qu'ils connaissent bien, avec lequel la boisson gazeuse Coca-Cola est publicisée[34].

Nous en concluons que les couleurs primaires jouent dans le système perceptif de chacun le rôle de « bonnes couleurs », pour autant qu'elles sont plus simples que les autres couleurs et que les autres couleurs leur sont référées pour accentuer des similarités ou des différences, en vue de simplifier l'organisation chromatique du champ visuel. Ce rapport implicite avec de bonnes couleurs primaires, variables d'ailleurs chez chacun des individus, sert en même temps à faire ressortir les qualités dynamiques propres à chacune.

SYSTÈME HIÉRARCHIQUE D'ARNHEIM

Cette hypothèse était déjà partiellement adoptée par Rudolf Arnheim dans sa tentative, en 1954, d'élaborer une théorie du regroupement et de la disjonction entre les couleurs qui n'était pas uniquement fondée, comme les théories harmoniques classiques et contemporaines, sur les modes d'engendrement des couleurs. Au lieu de faire appel à un système théorique a priori, Arnheim souhaite un consensus perceptif sur la « reconnaissance » de quelques couleurs saturées, comme mutuellement exclusives les unes des autres, soit le bleu, le jaune, le rouge, et à la rigueur le vert, pour ceux qui refusent de lui

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

reconnaître un caractère composite. Ces chromas sont facilement distinguables l'un de l'autre, car chacun, lorsqu'il est pur exclut l'autre et aucun ne peut servir de transition vers l'autre[35].

L'expérience de ces chromaticités formerait la base « perceptuelle » stable par rapport à laquelle seraient mesurées les autres teintes, leurs rapports réciproques formant les repères du mouvement chromatique. Même si Arnheim ne fait pas ce rapprochement, ces couleurs fondamentales se situeraient à un niveau stable, conceptuellement absolu, correspondant à la bonne couleur, à laquelle seraient confrontées les déviations chromatiques usuelles. Cette bonne couleur servirait comme la bonne gestalt de pôle chromatique par rapport auquel serait évaluée et sentie une certaine partie des mouvements et des transformations chromatiques. Ainsi, devant des teintes mélangées, moins saturées, sombres ou claires, la perception évaluerait leur proximité, leur déviation, leur éloignement des bonnes couleurs fondamentales, qui agiraient comme plus stables, substantielles et satisfaisantes. Ainsi, l'ensemble des rouges, cinabre, cadmium, vermillon, etc., serait animé dans le processus perceptuel par leur comparaison, leur rapprochement et la sensation de leur déviation par rapport à un rouge fondamental que chaque percepteur établit pour lui-même comme étant ce à quoi renvoie pour lui ce qui est le plus rouge dans le rouge. Cette bonne couleur qui demeure toujours un pôle perceptuel, c'est-à-dire fondée en partie sur une exigence subjective et en partie sur une donnée objective, se trouve rarement réalisée dans le champ chromatique, étant donné les transformations apportées à la saturation, à la luminosité et à la chromacité des couleurs par la dimension des régions, la nature de leurs frontières et l'ensemble des interactions de la couleur.

Outre les couleurs fondamentales, toutes les autres couleurs se présentent comme un mélange à des degrés variables de deux ou trois d'entre elles, c'est-à-dire par rapport d'inclusion de certaines de ces teintes et un rapport d'exclusion de l'une ou l'autre d'entre elles. Ces combinaisons présentent donc des mélanges de quantités/ qualités de chromas, au sein desquels Arnheim élabore la notion de teinte dominante pour la couleur fondamentale qui s'y trouve en prépondérance et celle de subordonnée pour l'autre, réservant le qualificatif « séparée » pour celle-s qui est-sont exclue-s.

Ainsi, le mélange de deux couleurs fondamentales s'offrira comme distant ou séparé d'une troisième non utilisée. D'une part,

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

moins les couleurs mélangées possèdent d'éléments communs, plus facilement elles se poseront comme séparées ; mais d'autre part, à l'intérieur d'elles-mêmes, des couleurs qui auraient des éléments communs, comme le vert et l'orangé qui se partagent le jaune, conserveraient malgré tout la possibilité d'un mouvement dissociatif interne, à partir de l'hétérogénéité du bleu et du rouge qu'elles contiennent par ailleurs.

Toutes les relations entre des teintes mélangées offriraient la possibilité structurelle d'être perçues comme proches et lointaines, sinon en conflit, à partir du dosage particulier qu'elles offrent chacune des couleurs fondamentales. Entre deux couleurs mélangées, l'harmonie s'établirait, d'après Arnheim, selon que la couleur fondamentale commune qu'elles contiennent joue un rôle structurellement isomorphe en tant que dominante ou subordonnée. Si dans l'une, la teinte fondamentale joue un rôle dominant et dans l'autre, sert de subordonnée, l'asymétrie des fonctions créerait chez le spectateur une discordance qui serait vue comme moins harmonique. Cette absence d'harmonie constituerait un déséquilibre qui stimule la perception à se prolonger dans d'autres centrations, dans le champ visuel, en vue de l'atteinte d'un équilibre souhaité.

Arnheim donne l'exemple des mélanges chromatiques suivants, entre deux couleurs, où la position prioritaire d'un terme dans le couple indique la position de dominance :

bleu	violet	bleu/rouge	pourpre	*rouge*
rouge	jaune/orange	orangé	rouge/jaune	*jaune*
jaune	vert/jaune	vert	vert/bleu	*bleu*

Ainsi, dans le mélange bleu/rouge et dans le mélange rouge/ jaune, la relation de dominance est inversée, alors que dans la colonne centrale par exemple, les couleurs fondamentales seraient posées idéalement comme égales dans la constitution des mélanges[36].

La lacune la plus importante de ce système harmonique vient de ce qu'elle ne tient compte que de l'une des variables visuelles, la couleur, et que même pour celle-ci, elle ne considère pas l'impact des autres caractéristiques de la couleur, outre le chroma, c'est-à-dire la luminosité, la saturation et la complémentarité.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

En général, les théories de l'harmonie, qui cherchent à rendre compte, mais vainement semble-t-il, des caractéristiques des œuvres marquantes dans le discours visuel sont fondées sur l'existence de quelques caractères communs entre les couleurs utilisées dans un texte particulier. Ainsi, Itten prévoira des accords possibles entre des diades, triades, et Ostwald posera qu'il y a harmonie entre deux couleurs s'il y a égalité dans leurs éléments essentiels. Ostwald ne considère comme essentielles cependant que l'identité chromatique et la saturation, non la luminosité, et néglige l'influence de la complémentarité chromatique, comme celle des autres variables visuel-les. Ne sont véritablement harmoniques que les couleurs qui se font face sur le cercle de couleurs qu'il a établi, ce qui simplifie et restreint considérablement la question des relations harmoniques dans les œuvres visuelles. Pour sa part, Munsell fonde l'harmonie sur le principe d'un élément commun à deux couleurs, mais qui se réalise sur le principe de la compensation, puisque la plus grande luminosité d'une couleur s'accorde avec la plus faible luminosité de l'autre, etc.

Nous croyons que ces théories chromatiques ne peuvent se vérifier expérimentalement, parce que non seulement elles extraient la variable de la couleur des autres variables qui la transforment, comme la dimension, la texture, etc., mais ne l'insèrent pas, non plus, au sein des influences toujours attachées subjectivement au processus de perception. Ainsi, la composante chromatique de la saturation n'est pas appréhendée dans le champ visuel, selon les seules normes d'un système d'engendrement des couleurs. Dans le secteur de l'art figuratif en particulier, il est manifeste que la saturation n'est pas appréhendée en elle-même, mais par rapport à des objets externes qu'elles représenteraient ; comme le souligne Arnheim : « un rouge peut sembler plus pâle comme couleur du sang, mais très foncé quand il renvoie à un teint rougissant »[37].

De fait, la représentation figurative met sans cesse en jeu des concepts de normes ou de bonne couleur, étrangers à la dynamique propre des variables visuelles ou à toute théorie harmonique qui chercherait à rendre compte de la validité de ses organisations chromatiques. On sait que dès le début du XIX^{e} siècle, Chevreul réclamait que dans l'art de la tapisserie, qui se constituait de représentations figuratives, « les harmonies des contrastes de couleurs devaient prédominer sur celles liées aux analogies »[38], présentes dans les objets naturels leur servant de référence.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

La variable plastique de la couleur est donc soumise non seulement à la composition des rayons réfléchis par une matière, mais aussi aux interactions actives entre l'œil et le champ coloré, ainsi qu'entre une région colorée et les couleurs ambiantes.

La difficulté d'identifier une couleur perçue à un barème préalable est tellement grande que l'on pourrait substituer au terme de couleur l'expression effets de couleur, puisqu'une couleur change selon les variables plastiques et perceptuelles qui la véhiculent, les couleurs qui l'entourent et celles qui ont été perçues antérieurement, etc.

Sans entrer dans cette problématique, il convient d'observer que la division chromatique à six termes, (primaires et secondaires) est éminemment grossière et inefficace pour fonder une théorie des corrélatifs chromatiques à la vision humaine. Il faut au minimum y ajouter d'autres termes, principalement les couleurs tertiaires obtenues par les mélanges des couleurs primaires et des couleurs secondaires. Mais surtout, au lieu de les considérer comme des étiquettes d'identification, il faut les voir comme des notions-limites, des pôles aux frontières difficilement assignables, ou encore comme des termes de masse relatifs à une couleur, à laquelle participent, dans des degrés variables, les phénomènes observables de la réalité visible.

C'est pourquoi nous avons cru important de substituer à la notion de couleur primaire/secondaire, celle des pôles chromatiques, plus apte à rendre compte du phénomène chromatique.

E — Pôles chromatiques

La réalité qui prévaut dans la perception des phénomènes chromatiques interdit de fonder un système des couleurs et de relations entre les couleurs sur des qualités qui seraient absolues, constantes et précisément isolables. Au lieu de tenter une impossible synthèse entre des systèmes déjà existants, qui répondent de fait à des besoins différents, ou d'établir un répertoire à partir des variations de nomenclatures dans diverses langues, ou encore d'inventer un vocabulaire différent pour désigner des couleurs dont les référents varieraient selon l'expérience de chacun, la sémiologie visuelle fondera un système de description du phénomène chromatique qui s'appuiera sur deux postulats. Le premier s'inspire des dernières hypothèses de la

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

neurophysiologie de la vision qui définissent les cônes récepteurs de la couleur comme voués, non à l'activation d'une seule couleur, mais plutôt d'une gamme, d'un faisceau de nuances se rapportant à un pôle coloré et présentant des caractéristiques communes : par exemple, les récepteurs du rouge réagissent aussi bien au vermillon, au carmin, au minium, etc. L'on parlera donc, dans ce cas, du pôle chromatique rouge.

Le deuxième postulat s'appuie sur les recherches de Berlin et Kay, chez diverses sociétés primitives et avancées, établissant qu'une douzaine de chromas (du grec, Xpomos, couleur) ou de couleurs spécifiques, sont reconnues et nommées, de façon universelle, partout dans le monde. Cette liste n'est peut-être pas complète, puisque les auteurs ont refusé de reconnaître comme termes de couleur ceux qui étaient liés à un objet concret existant dans le monde. Par ailleurs, tout en reconnaissant la difficulté de définir une société peu ou très développée technologiquement, ces auteurs soulignent que les sociétés plus développées reconnaissent et différencient, par des mots, un plus grand nombre de couleurs[39]. La sémiologie posera que ces couleurs, reconnues et nommées par tous les être humains, constituent des pôles chromatiques spécifiques, différents les uns des autres, plutôt que des couleurs appelées à être définies selon une hypothétique et unique chromaticité. En ce sens, chacun des noms des couleurs primaires, secondaires ou autres doit être considéré comme pluriel. C'est ainsi qu'il faut comprendre que si les interlocuteurs de Berlin et Kay ont rangé une couleur sous l'étiquette rouge, cela ne présume pas qu'ils pensent à ce rouge spécifique quand ils entendent par ailleurs le terme « rouge », mais plutôt à l'un des multiples rouges qui tendent vers ce pôle chromatique.

Considérant, par ailleurs la pratique chromatique réalisée dans les arts visuels, la sémiologie reconnaîtra treize pôles chromatiques, soit deux de plus que Berlin et Kay, et par suite un plus grand nombre que les huit couleurs prescrites par Bertin pour la sémiologie graphique[40].

Ces pôles chromatiques sont le rouge, le bleu, le jaune, le vert, l'orangé, le violet, l'ocre, le pourpre, le brun, le rose, le blanc, le noir et le gris. Cette liste de base regroupe les couleurs dites primaires, secondaires et tertiaires, définies non par les processus additifs ou soustractifs de la lumière naturelle, ou par les procédés de production électronique ou l'impression, mais plutôt par l'expérience

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

empirique confirmée par l'observation de la pratique artistique, impliquée dans l'observation de la lumière réfléchie par un corps opaque.

Ces pôles chromatiques regroupent donc les anciennes couleurs primaires et secondaires, soit le rouge, le bleu, le jaune et le vert, puis l'orangé et le violet, tout en incorporant les tertiaires, qui seraient le composé d'une couleur dite simple avec une couleur secondaire. Ainsi, le pourpre résulte du mélange du rouge et du violet, et l'ocre, du jaune avec l'orangé. Le brun demeure un pôle spécifique, en dépit des variations de combinatoire dans sa composition, soit l'orangé/bleu, le jaune/violet, etc.

En outre, cette liste affirme la chromaticité du blanc et du noir, qui deviennent ainsi des pôles chromatiques indépendamment de leur valeur de tonalité, c'est-à-dire de leur capacité, une fois incorporés à une autre couleur, de la rendre plus claire ou plus foncée. Nous croyons, aussi bien à partir de la réfraction des rayons lumineux que de l'expérience perceptive normale, que l'on ne peut maintenir l'hypothèse de Mondrian qui ferait du noir et du blanc des non-couleurs. Dans le rayonnement lumineux, certes le blanc représente la somme totale des couleurs et le noir, l'absence totale de couleurs, parce qu'ils représentent la présence ou l'absence totale d'illumination. Mais le blanc réfléchi par une matière opaque n'est jamais une clarté absolue, c'est-à-dire une absorption totale des rayons lumineux. Comme disait Goethe, le blanc ne peut être vu que comme « le premier degré de l'opacité »[41]. Même si le blanc représente la plus claire des couleurs, il ne peut être identifié à la lumière incolore, car il offre une spécificité différentielle qui permet de distinguer des échelles graduées de blancs, plus ou moins clairs et plus ou moins mêlés de réfractions d'autres chromas : blanc de plomb, blanc coquille d'œuf, etc.

De même, le noir est toujours un mélange coloré et jamais une absence totale de lumière réfléchie. La pratique artistique l'a toujours su, comme en témoigne Largillière enseignant à son élève à la fin du XVII^{e} siècle les modes de fabrication d'une douzaine au moins de types de noirs différents. Même un philosophe comme Wittgenstein avait perçu qu'il faudrait au moins deux termes de couleur différents pour désigner un noir brillant et un noir mat[42].

Comme toutes les autres couleurs, le blanc et le noir exigent, pour leur perception, une illumination/éclairage d'une matière par

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

des rayons lumineux. Sans éclairage, ils ne peuvent être perçus comme tout autre chroma ; leur perception est liée, même si c'est dans des proportions différentes, aux quantités de rayons lumineux que leur matière porteuse absorbe et à celles qu'elle réfléchit. Cela n'implique aucunement que le caractère chromatique du blanc n'existe pas de soi et qu'il ne soit que le fruit de l'illumination. C'est ce qu'ont montré les recherches sur la constance de la couleur :

> Si, par exemple, le degré de blancheur était une simple fonction de l'intensité de la lumière réfléchie sur une surface, alors un papier blanc dans une lumière réduite devrait paraître plus sombre qu'un papier noir illuminé d'une façon intense.[43]

Et cela justement ne se produit pas. Il faut donc en conclure que le blanc et le noir possèdent chacun, pour la perception, un caractère chromatique qui en fait des pôles chromatiques réels.

Certes le statut du noir et du blanc demeure particulier, puisqu'en plus d'offrir une chromaticité particulière, ils peuvent, de façon systématique lorsqu'ils sont mêlés à d'autres couleurs, les rendre plus claires ou plus sombres, modifiant ainsi la plupart des autres caractéristiques dynamiques de ces couleurs. Nous en traiterons plus longuement dans le chapitre sur le phénomène de la tonalité et de ses répercussions sur la loi des contrastes successifs et simultanés.

Nous voulons cependant souligner que toutes les couleurs appartenant aux regroupements des pôles chromatiques peuvent aussi être dites claires ou foncées selon leur registre propre et indépendamment de toute intervention du blanc ou du noir dans leur constitution. Cette caractéristique du clair ou du foncé dans la chromaticité n'est pas aisément formulable en mots, mais entraîne des effets tactiles et kinesthésiques fort importants qui influencent l'organisation visuelle. Albers la définissait ainsi : « La couleur la plus foncée est visuellement celle qui semble plus lourde, ou celle qui contient plus de noir, ou moins de blanc »[44].

Nous incluons en outre parmi les pôles chromatiques, à partir des observations de Berlin et Kay, le chroma rose auquel a été refusé jusqu'ici ce caractère distinctif, puisqu'il semblait le résultat d'une pure modification tonale du rouge. Nous incluons également le gris, qu'un certain vocabulaire d'école appliquait jusqu'ici à un grand nombre de couleurs tertiaires même si elles ne contenaient pas de blanc ni de noir. Cette chromaticité représente pour nous l'échelle du passage entre le blanc et le noir.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

La notion de pôles chromatiques est heuristique, car elle permet de dissoudre les concepts substantialistes souvent associés au vocabulaire qui utilise les notions de couleurs primaires dans le sens de couleurs pures, sans mélange. Ces pôles chromatiques peuvent être analysés et décrits à partir des caractéristiques les plus importantes des couleurs, à savoir la chromaticité, la saturation, la tonalité, la luminosité et la complémentarité.

CHROMATICITÉ

La chromaticité désigne le caractère sensoriel spécifique qui distingue une couleur, qui la différencie ou l'oppose à une autre couleur. Elle est maximale, lorsqu'on donne le maximum de densité à l'application, par exemple, d'un pigment donné. Ainsi, une première couche établit une chromaticité, mais peut laisser des zones plus ou moins chargées de pigment, une autre couche permettra à une région d'être dotée, de façon compacte, de zones de plus en plus denses de cette couleur particulière. Cependant, il existe un point de saturation optimale d'une couleur à partir de laquelle tout ajout de la même couleur déclenchera une tendance au noircissement ; l'effet est inverse, si une trop mince quantité de pigment est utilisée à l'intérieur d'une même couleur. De même, plus une région colorée est petite, moins elle est saturée de son chroma propre[45].

La chromaticité d'une couleur diminue aussi lorsqu'on lui incorpore du blanc ou du noir, de même que sous l'effet d'une illumination trop vive ou trop sombre.

SATURATION

On appelle saturation le niveau maximal de vibrations qu'une couleur ou un chroma particulier peut générer sans se transformer en une autre couleur ou diminuer radicalement son quotient particulier de vibrations. Cette saturation ne résulte pas seulement du mode d'application d'une couleur, mais aussi des interactions qui s'établissent entre une couleur donnée et celles qui l'entourent. Ces interactions entre les régions du champ polychrome peuvent diminuer ou augmenter la saturation d'une couleur, en même temps qu'elles transforment leur chroma. La saturation chromatique doit donc apparaître comme un pôle, lequel, s'il ne peut être mesuré par des

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

instruments scientifiques puisqu'il se transforme dans la relation perceptive, joue un rôle considérable dans l'organisation du champ visuel.

TONALITÉ

La tonalité nous apparaît comme une caractéristique de la couleur, pour autant qu'elle est définie comme la quantité de clair et de sombre apportée à une couleur donnée par leur incorporation ou mélange à du noir et à du blanc. En utilisant le vocabulaire de Chevreul, et non des usages assez variés plus récents, nous appellerons un ton une couleur additionnée de noir, et une teinte une couleur additionnée de blanc[46].

Il existe des phénomènes vibratoires tout à fait distincts entre des couleurs sombres, à leur point de saturation, et des couleurs qui s'assombrissent sous l'intervention de la couleur noire, c'est-à-dire d'un ensemble différent de rayons réfléchis. Il en est de même pour le blanc et le mélange du chroma blanc avec les ondes réfléchies d'un autre chroma. Les phénomènes de tonalité ont joué un rôle majeur dans l'enseignement traditionnel, à cause de leur rôle fonctionnel dans la production de l'illusion volumétrique ; ils ont même été identifiés à la notion de valeurs dans la description de l'œuvre visuelle, bien qu'ils n'aient toujours été que des compléments à l'efficacité des valeurs chromatiques.

LUMINOSITÉ

La luminosité désigne l'intensité de la vibration des rayons lumineux que la perception décèle dans toute région chromatique. Sur le plan subjectif, elle est liée à la particularité de l'influx nerveux qui relie la rétine au cortex visuel[47]. Sur le plan objectif, elle découle de l'interaction entre les ondes réfléchies de lumière blanche et de lumière colorée dans la région perçue, de longueurs et de fréquences variées et de l'interaction entre les ondes réfléchies d'une région et celles des régions environnantes dans le champ visuel. Toutes les interrelations entre les longueurs d'ondes variées au sein des rayons réfléchis sont perçues, dans la couleur, comme une vibration ou une activation énergétique qui modifie les caractéristiques de cette couleur dans sa relation avec les autres couleurs.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Une couleur est d'autant plus vibratoire, expansive et rayonnante qu'elle a davantage de luminosité. Cette luminosité ne dépend pas seulement de sa structure physique et de ses relations avec les couleurs environnantes, mais aussi du type d'étalement qu'une couleur a subi ; une vibration particulière peut être obtenue par le travail de la touche ou par la superposition d'une teinte sur une teinte analogue.

Portée à son maximum, la luminosité devient une sorte de rayonnement qui ne semble pas être attaché ou se limiter à la dimension de la région ou de la surface qui l'engendre. Comme l'exprimait Rudolf Arnheim : « On associe le rayonnement à une absence de texture de surface. Les objets apparaissent opaques et solides à partir de leur texture, qui établit les frontières de leur surface. Mais un objet rayonnant n'arrête pas le regard en le fixant à cette coque externe. » Ses limites ne sont pas définies pour l'œil. Dans les termes de Katz, l'objet possède un film de couleur plutôt qu'une surface de couleur. La lumière semble prendre origine dans l'objet et à une distance éloignée du percepteur. » Toute luminosité qui paraît forte en rapport avec son environnement tend à éliminer la texture de surface ; et une absence de texture favorisera l'effet de rayonnement »[48].

Une couleur plus lumineuse recule dans la profondeur et des couleurs de même luminosité se regroupent dans la perception. Le contraste entre deux régions colorées dépend davantage de leur luminosité différente que de leur diversité de chroma : une figure rouge sur fond vert devient indécise, si les deux régions ont une intensité lumineuse égale ; l'égalité lumineuse dissout alors leurs frontières[49].

C'est dire le rôle important joué par la luminosité dans les relations qui s'établissent entre les colorèmes, à partir du dynamisme de leurs frontières et cela dans tous les cas de chromaticité ; des couleurs sombres, en effet, qu'elles contiennent ou non du noir, reflètent toutes une intensité lumineuse variable, qui modifie l'interaction entre ces couleurs et les couleurs environnantes.

Il ne faut pas confondre la luminosité d'une couleur, qui est l'effet de la vibration lumineuse qui la constitue en rapport avec les vibrations des couleurs qui l'entourent, avec l'illumination qui résulte de l'éclairage particulier provenant de l'extérieur de l'œuvre visuelle et qui la rend visible.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

La constance de la chromaticité et de la luminosité sous l'action de type d'illumination diverse a été longuement étudiée par la psychologie de la perception. David Katz, en particulier, a non seulement établi des corrélations nettes entre la couleur de l'objet et celle que crée l'éclairage, il a aussi élaboré une double gradation de caractéristiques (l'insistance et l'accentuation) pour des régions blanches et noires sujettes à des sources d'éclairage différentes :

> (. . .) celle qui est la plus illuminée de deux couleurs est toujours la plus insistante, mais pas toujours la plus prononcée... On peut donc affirmer qu'il n'y a pas deux surfaces d'objet qui peuvent être perçues selon la même couleur, quand elles sont différemment orientées par rapport à la source de lumière ».[50]

Des éclairages ou illuminations différents transforment donc le chroma d'une couleur parce qu'elles interfèrent avec l'ensemble des ondes réfléchies. Comme le précise Hans Wallach : « La quantité de lumière réfléchie par un objet opaque et qui stimule 1'œil ne dépend pas seulement de la couleur de l'objet, mais autant de la quantité de lumière qui tombe sur l'objet, de son « illumination »[51].

On conclura par la suite à une constance de luminosité, lorsqu'un objet semblera avoir la même couleur sous des éclairages différents, c'est-à-dire lorsque les couleurs vues seront semblables à celles qui sont perçues sous éclairage de lumière blanche.

Une illumination trop vive, provenant de l'extérieur, sur un champ visuel, peut dissoudre et détruire la chromaticité des régions sur lesquelles elle se pose. Dans tous les cas, des changements dans les sources d'éclairage modifient la couleur d'une région. Il en est de même particulièrement dans ce qu'on appelle l'éclairage naturel, réputé paradoxalement constant, quand la composition spectrale de la lumière du jour, issue du soleil, est soumise à des variations constantes. La position du soleil au zénith, à midi, offre une proportion élevée d'ondes courtes qui donnent un reflet bleuté, alors que le mouvement qu'il effectue dans une position oblique donnera un éclairage plus rouge et plus chaud. Dans une maison, un atelier ou un musée, les sources lumineuses se présentent toujours dans une échelle de variation extrêmement grande susceptible de transformer avec les luminosités et les chromaticités toute l'organisation interne d'une œuvre.

Il ne faut pas confondre la luminosité, ni les effets d'éclairage provenant de source externe à 1'œuvre visuelle avec les effets de la fiction mimétique d'une source de diffusion lumineuse interne dans

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

la représentation visuelle elle-même ou la fiction d'une source d'illumination externe en rapport avec des objets représentés, qui figent ceux-ci dans un statisme contraire à la dynamique du champ visuel. À son niveau le plus simpliste, cet effet d'éclairage externe peut être produit par l'utilisation directe du blanc et du noir qui mime les points volumineux les plus éclairés ou des zones d'ombre, ou encore par l'introduction du blanc et du noir dans les couleurs, à partir d'une gradation tonale qui détruit à la fois la chromaticité et la luminosité.

Ces effets d'éclairage surajoutés à la dynamique des couleurs mêmes ont pour fonction principale de creuser le volume spatial, selon des alternances d'ombre et de clarté, de simuler l'illusion de volumes externes euclidiens, selon des points de vue déterminés sur la position et la distance entre l'objet et une source supposée d'éclairage, instaurée selon un ordre progressif et calculable métriquement. L'adjonction à une masse picturale d'une ombre portée aura le même effet de constitution du volumétrique, alors que des contrastes vifs entre des régions sombres et claires produiront des effets de superposition entre régions.

Les développements de l'art pictural, depuis les débuts du XX^{e} siècle, se sont axés sur un rejet de l'implantation de sources d'éclairage externe à la couleur dans le champ visuel qui mimeraient des scènes de la réalité externe, comme sur un rejet des contrastes tonaux qui réduisent l'intensité des couleurs elles-mêmes. Ainsi que l'exprime Hans Hofmann : « Comme la lumière peut le mieux s'exprimer à travers des différences de qualités de la couleur, la couleur ne devrait pas être utilisée dans une gradation tonale pour produire l'effet de la lumière »[52].

COMPLÉMENTARITÉ

Comme la luminosité, la complémentarité est une caractéristique « immanente » à l'émergence de la couleur. Chevreul l'exprimait ainsi :

> Poser de la couleur sur une toile n'est pas simplement colorier la surface où le pinceau a été appliqué avec cette teinte spéciale, mais c'est également colorier avec la complémentaire de cette teinte l'espace adjacent ».[53]

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Il s'agit d'un phénomène perceptif subjectif qui fait que toute perception d'une couleur entraîne nécessairement la projection par l'œil d'une autre couleur, dite complémentaire, dans le champ visuel.

Ce phénomène physiologique est constant et, même dans leurs dessins, les enfants répondent à chaque couleur ou groupe de couleurs en utilisant la couleur complémentaire.

Ce mouvement visuel a été expliqué par diverses hypothèses relevant de la « fatigue rétinienne » ou de l'usure des quantités chimiques constituant les divers cônes récepteurs de couleurs, provoquant un rôle plus actif des cônes environnants. Goethe ajoutait à cette explication la loi de la complétude selon laquelle l'œil aspirait à voir la totalité de la couleur, comblant ainsi les registres d'ondes lumineuses absorbées par les corps et non présentées dans une réflection colorante. Il écrivait :

> Tout comme les figures incolores, les figures colorées laissent dans l'œil une impression persistante ; mais à la différence des premières, elles mettent encore bien mieux en relief la vive irritabilité de la rétine, sa tendance à l'opposition et à la réalisation d'une totalité par la production du contraire.[54]

Et plus loin :

> Lorsque l'œil aperçoit la couleur, il entre aussitôt en activité, et conformément à sa nature, il en produit sur le champ une autre, aussi inconsciemment que nécessairement, laquelle avec celle qui est donnée englobe la totalité du cercle chromatique. Une couleur isolée suscite dans l'œil une impression spécifique, une activité qui tend à reconstruire la totalité... Dès lors, pour percevoir la totalité et se satisfaire lui-même, il cherche à côté de tout espace coloré un autre espace qui soit incolore, afin de produire sur celui-ci la couleur exigée.[55]

Cette loi entraîne la production successive de la teinte complémentaire et commande aussi la production dite simultanée de ce contraste ; elle pose aussi que si l'on regarde en même temps deux régions colorées, l'une et l'autre se transformeront sous l'action de leur couleur complémentaire respective.

Goethe appelait « loi de la complétude » ce besoin d'une totalité chromatique qu'éprouverait l'organisme, qui fait que lorsque l'œil réalise par la perception l'une des possibilités chromatiques fondamentales, il cherche aussitôt à voir ou à produire dans le champ visuel l'émergence des autres couleurs, réunies dans la complémentaire, afin de recréer la totalité chromatique :

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

> Si précédemment, contemplant des couleurs isolées, nous avons été en quelque sorte pathologiquement affectés, entraînés à ressentir des impressions particulières... , le besoin de totalité inné à notre organe nous entraîne hors de ce champ limité ; il se rend à lui-même la liberté en produisant l'opposé de l'élément qui l'avait contraint, et par là il recrée une totalité qui le satisfait.[56]

De même, pour lui, l'artiste sera essentiellement engagé dans des stratégies de provoquer, de différer et de satisfaire ce besoin de totalité que l'homme ne peut combler dans la contemplation de la nature :

> D'une manière générale, la nature ne nous montre aucun phénomène général où la totalité des couleurs soit entièrement rassemblée. On peut en produire un de cette nature par l'expérience et dans une beauté parfaite.[57]

L'arc-en-ciel lui-même n'offre pas un exemple de la totalité des couleurs, « car il lui manque la couleur essentielle, le rouge pur, le pourpre, lequel ne peut se former puisque lors de ce phénomène, comme dans l'image prismatique habituelle, le rouge-jaune et le rouge-bleu ne peuvent se rejoindre »[58].

Par ses liens avec le processus physiologique de perception des contrastes successifs et simultanés, Goethe établissait pour la première fois une théorie de l'esthétique cohérente, basée sur une spécificité du langage visuel et sa capacité de structurer un espace dynamique dans les trois dimensions. Car la production des complémentaires, en créant des liens entre régions, et en déterminant leurs positions réciproques, instaure une masse topologique possédant un volume intérieur mouvant et différencié.

La théorie des couleurs complémentaires étant construite ù partir d'une hypothèse sur les couleurs primaires variera selon les spécificités de ces dernières. Newton parlait de sept couleurs, Goethe et Schopenhauer de six, Ostwald de huit, Munsel de dix. Goethe définira les couleurs complémentaires principales comme étant le rouge-orangé et le bleu et vice versa, le rouge et le vert aquamarine, le violet et le vert feuille. Munsel définit les complémentaires comme étant les paires jaune et poupre, bleu et orangé, rouge et bleu/vert, pourpre et vert, etc. Newton mentionna à une occasion la relation complémentaire du doré et de l'indigo. Ces variations ne remettent pas en cause la réalité du phénomène du contraste simultané ou successif, elles rendent compte seulement de la diversité du phénomène coloré expérimenté dans un champ visuel. Albers résumera cette problématique, en disant : « La complémentaire d'une couleur

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

spécifique, quand elle joue dans des systèmes différents, semblera différente »[59].

La théorie optique, par ailleurs, définira les couleurs complémentaires, au niveau des rayons lumineux, comme celles qui, superposées ou additionnées, donneront un effet de blanc, c'est-à-dire la totalité des longueurs d'ondes composant le rayon lumineux incolore. Cette définition sera adoptée par plusieurs théories esthétiques, depuis Charles Blanc qui évoque dans sa *Grammaire des arts du dessin* cette totalité de la lumière blanche, ou par des systèmes de couleur, comme Munsell qui parlera de la production d'un équivalent : le gris parfait dans le cas des couleurs réfléchies[60]. À partir des variations introduites par la perception dans l'appréhension des couleurs et la difficulté d'établir une instrumentation qui permettrait une unanimité sur la nuance d'une couleur qui l'établirait comme couleur primaire, bien des divergences se produiront dans la détermination des couples primaires et complémentaires. Théoriquement, comme l'écrivait Charles Blanc, « on a donc appelé *complémentaire* chacune des trois couleurs primitives, par rapport à la couleur binaire qui lui correspond » et « réciproquement, chacune des couleurs mixtes, orangé, vert et violet (produites par le mélange de deux couleurs primitives) est la complémentaire de la couleur primitive non employée dans le mélange ; ainsi l'orangé est la complémentaire du bleu, parce que le bleu n'est pas entré dans le mélange qui a formé l'orangé »[61]. Cette formulation largement disséminée a tous les avantages et les désavantages de la simplicité, même si la composition électronique de la couleur imposera une autre opposition, soit celle du jaune comme complémentaire du bleu. Nous sommes davantage conscients aujourd'hui qu'il existe des centaines de nuances de rouge, de bleu et de jaune ainsi identifiées qui contiennent d'autres composantes chromatiques et commanderont des types de complémentaires corrélativement variées.

Cette complémentarité est très aisément observable lorsqu'une surface colorée est posée sur un champ blanc ou gris, produisant une auréole chromatique nette ou une émergence forte de la couleur complémentaire. Par ailleurs, la complémentarité se manifestera aussi en rapport avec le phénomène de tonalité, c'est-à-dire qu'une région sombre entraîne la projection d'une zone lumineuse à sa frontière et inversement.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Il est largement reconnu que posées côte à côte, deux couleurs complémentaires vont s'exalter l'une l'autre, vont vibrer ou rayonner davantage, atteindre le maximum de leur intensité chromatique. Les complémentaires joueront aussi un rôle prépondérant dans l'organisation du champ spatial, car l'œil qui a vu une certaine couleur cherche spontanément, est attiré par sa complémentaire qui se trouve dans un autre lieu de ce champ. Ce phénomène remarquable implique une relation entre les couleurs qui n'est plus basée sur l'universelle loi de la similitude, mais plutôt l'hétérogénéité. Sur le plan de la relation, les couleurs complémentaires se regrouperont spontanément pour l'œil dans un motif ou une succession particulière. Cet effet est si fort que lorsque des couleurs complémentaires sont réunies dans une région de peu d'étendue, elles ont tendance à se regrouper de façon autonome et à s'isoler de l'ensemble, créant une disjonction dans le tissu spatial.

Lorsque cependant la couleur complémentaire d'une couleur donnée ne se retrouve pas dans le même champ visuel, il se crée aussitôt pour l'œil une tension extrêmement forte qui résultera dans la production des contrastes de tonalité, des contrastes chromatiques simultanés et successifs.

Pourtant, au sein de cette multiplicité mobile, des constantes de transformation ont pu être définies qui, tout en jouant sur des éléments circonscrits, modifient de façon régulière des ensembles de régions chromatiques.

F — Lois d'interaction des couleurs

La régularité des mécanismes d'interaction entre les couleurs, issus à la fois des matériaux chromatiques et des mécanismes de la perception visuelle, a donné lieu à la formulation de diverses lois, qui articulent des règles proprement syntaxiques dans les rapports entre les éléments du langage visuel.

LOI D'ÉGALISATION

La loi la plus générale dans les mouvements ou transformations que connaissent les couleurs s'inscrit dans les paramètres des lois gestaltiennes qui posent une tendance universelle des stimuli à se transfor-

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

mer pour atteindre une similitude ou une homogénéité quelconque ; ou encore pour retrouver une totalité/complétude prédéfinie. Dans le premier cas, on appelle phénomène d'égalisation celui par lequel l'action exercée entre plusieurs surfaces différentes produit une atténuation de leurs différences : « La surface qui subit l'égalisation de la part d'une autre surface s'enrichit d'une composante chromatique ou de clarté qui correspond à la couleur ou à la clarté de l'autre surface »[62].

Ce phénomène d'égalisation est facilité pour les surfaces que l'on voit comme parties d'une figure unique, c'est-à-dire dans une unification gestaltienne ou formelle, de même qu'il en sera pour le contraste simultané.

L'effet d'égalisation chromatique a été peu commenté dans les travaux sur la couleur, parce que ce mouvement visuel semble venir en contradiction avec les lois du contraste simultané. Il n'en est rien pourtant, puisque l'un et l'autre se produisent dans des états spécifiques du champ visuel et qu'un passage de l'un à l'autre est un phénomène fréquent. L'émergence des œuvres de l'Op Art nous a rendu cet effet familier.

Il se produit surtout, en effet, lorsque des masses linéaires, courtes ou longues, de couleurs différentes apparaissent au sein d'une surface chromatique homogène. Ainsi, une surface rouge traversée de lignes bleues devient violacée, ou orangée quand elle est traversée de lignes jaunes. Mais cet effet se produit aussi entre plusieurs surfaces différemment colorées ; si ces couleurs sont contrastantes, un effet de neutralisation se fera sentir par la mise en évidence des teintes qui leur sont communes.

Musatti a déterminé que cet effet était constant, mais qu'il est plus vif lorsque « le rapport entre l'extension générale d'une surface et le développement de son contour est très petit, l'action que cette surface exerce sur une autre surface contiguë est une action d'égalisation au lieu d'être une action de contraste »[63]. Mais parfois une prolongation de l'observation peut produire l'inversion de l'égalisation en contraste. De même, « il existe des situations où une surface colorée exerce sur une surface contiguë une action d'égalisation, tout en subissant de la part de cette même surface une action de contraste »[64].

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Il en est ainsi dans un carré bichromatique, où un champ rouge est traversé de traits jaunes prolongés jusqu'à la périphérie, les rouges devenant plus violacés et les jaunes plus orangés.

Le phénomène d'égalisation ne transforme pas seulement le chromatisme de la région voisine et par là toutes les variables plastiques qui en dépendent, il agit aussi sur le champ perceptif global et le transforme spatialement, de la même façon que peuvent le faire les contours flous : « L'aspect phénoménal du jaune et du bleu portés sur un gris est très particulier : c'est un peu comme s'il y avait de la poudre jaune et bleue sur le gris »[65] et inversement de la poudre grise sur le bleu et le jaune.

Comme pour tous les mouvements visuels, l'effet d'égalisation ne se produit pas si la perception a figé une région chromatique dans un concept de substance objectale, la notion d'objets réels ne permettant pas l'élaboration d'interactions syntaxiques dans un langage proprement visuel :

> Cette égalisation ne se produit pas pour les couleurs vues en tant que couleurs des objets, mais pour les composantes chromatiques qui produisent l'impression de luminosité, ou le niveau chromatique général du champ visuel ».[66]

Cette égalisation chromatique produite dans un champ chromatique vu comme unitaire « ne représenterait qu'un cas particulier de cette loi de l'homogénéité perceptive »[67], qui sur un plan plus général fournirait le fondement aux contrastes simultanés eux-mêmes en dépit de leur apparente contradiction.

CONTRASTES SIMULTANÉS CHROMATIQUES

Le contraste simultané chromatique, encore appelé « induction antagoniste », est le phénomène qui fait qu'une surface chromatique contiguë à une autre surface de couleur différente s'enrichit d'une composante antagoniste par rapport à la couleur de cette seconde surface. Ces composantes antagonistes ont été appelées les complémentaires, puisque leur juxtaposition dans un milieu lumineux ou opaque reconstruit respectivement la lumière blanche ou le gris neutre.

L'existence de deux types de contrastes simultanés, tonaux et chromatiques, longuement décrits par Goethe dans son *Traité des couleurs* en 1810 et explicités sous forme de lois par Chevreul, en

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

1839, semble un acquis permanent et indiscutable dans le domaine de la perception visuelle. Mais même si ce mouvement visuel simultané entre deux régions est un élément indispensable dans la réflexion de tous les théoriciens de la couleur du XX^{e} siècle (Itten, Birren, Ostwald, Küppers, etc.), peu d'entre eux y consacrent le type d'examen exhaustif qu'avait entrepris Chevreul, auquel nous devons encore renvoyer le lecteur pour compléter nos brèves observations sur les phénomènes chromatiques. Les théoriciens modernes, étant donné leur souci didactique et pédagogique, ou leur désir de rationaliser dans des cercles ou sphères les modes de liaison qui fonderaient l'harmonie chromatique, ont tendance à schématiser et à figer dans certaines formules l'essentiel de ces lois. Inspiré sans doute par sa pratique continue, Albers, qui n'est pas tout à fait explicite sur le plan théorique, a davantage souligné le caractère pluraliste, aussi bien de la couleur que des contrastes simultanés et successifs qu'elle engendre sans cesse.

Les travaux de la Gestaltpsychologie ont établi, depuis de nombreuses décennies, que les contrastes simultanés de couleur et de tonalité font partie de toute expérience du champ visuel :

> Lorsqu'un objet gris entouré par une surface blanche est comparé avec un second objet, qui possède la même couleur grise mais est entouré d'une surface noire, le gris-sur-blanc apparaît plus sombre que le gris-sur-noir. Des effets similaires provenant de la couleur de l'environnement ou d'une couleur locale peuvent aussi être démontrés, lorsque les couleurs environnantes sont ce qu'on appelle des nuances, c'est-à-dire du rouge ou du jaune, du vert ou du bleu. Dans un environnement rouge, par exemple, un objet gris tend à paraître verdâtre et ainsi de suite.[68]

Le phénomène de base qui sous-tend cette théorie renvoie à l'inéluctable mobilité de la perception visuelle et notamment au fait que toute région colorée voit sa couleur se modifier sous l'effet continu de la centration. Ce phénomène rend oiseuse, à un certain niveau, toute discussion sur les couleurs simples, primaires ou pures, puisque sous l'effet d'une centration, toute couleur simple se modifie et devient une couleur composée.

La projection de la couleur complémentaire se rapproche du statut d'une couleur transparente, car elle ne se présente pas comme rattachée à une certaine surface de façon ferme. On lui a souvent donné le nom de film pour désigner la façon dont elle se répand sur des surfaces avoisinantes, en analogie avec la façon dont Katz avait fait la distinction entre la surface de couleurs et le film de couleurs. La

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

première, vue par l'œil adapté à la lumière, dans la perception ordinaire est dure, facile à localiser sur tout plan, coïncidant avec la forme et la position en profondeur de l'objet. Le film de couleurs se présente le plus souvent sur un plan fronto-parallèle par rapport aux divers plans, semble s'avancer en avant dans un type de surface qui ne résiste pas à l'œil[69].

Selon la loi traditionnelle des contrastes simultanés, lorsque l'œil perçoit une couleur donnée, il se produit aussitôt une réaction par laquelle il projette sur cette couleur même, et davantage sur une région avoisinante, sa couleur complémentaire. Si l'œil perçoit du bleu, il projette sa complémentaire, l'orangé ; s'il voit du rouge, il projette du vert ; s'il perçoit du jaune, il projette du violet. Par exemple, si l'œil regarde une région rouge, située dans le champ visuel à côté d'un vert, ce dernier vert deviendra beaucoup plus intense, se modifiera chromatiquement et transformera ses propriétés dynamiques. Si la première région est bleue et l'avoisinante jaune, celle-ci sera recouverte d'un film orangé.

À partir de Chevreul, posons que lorsque deux plans de couleur primaire sont vus en juxtaposition, chacun de ces plans voit s'ajouter à son chromatisme propre une tendance à la couleur complémentaire, qui se présente comme une sorte de pellicule ou de film, ondoyant, pénétrant, se mouvant au sein de ces régions. Ainsi, la perception de deux régions, l'une rouge et l'autre jaune, produira une tendance pour le rouge à devenir violet, et pour le jaune à devenir vert ; ou encore la perception de deux régions, l'une jaune et l'autre bleue, les fera se modifier respectivement vers l'orangé et l'indigo.

Lorsque les deux couleurs juxtaposées se présentent comme une couleur primaire et une couleur secondaire, possédant une couleur commune, la modification apportée par la projection du film de la couleur complémentaire agira en soustrayant cette couleur commune dans les deux régions. Ainsi, lorsque deux régions possèdent du bleu et du violet, la modification entraînera le bleu vers le vert et le violet vers le rouge, avec un affaiblissement de la couleur bleue qui leur est commune. Cela explique que deux couleurs qui font partie d'une gamme de couleurs appartenant à un certain pôle, comme bleu/violet ou rouge/orangé, se différencieront davantage dans une juxta-position. Davantage, dans un rouge et un jaune juxtaposés, le contraste simultané enlèvera tout jaune dans le rouge en le poussant

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

vers le violet, tout en diminuant le rouge dans le jaune pour le pousser davantage vers le vert. Ainsi, lorsque deux couleurs composées ayant une couleur commune sont juxtaposées, elles perdent leur couleur commune pour se différencier encore davantage.

Lorsque des couleurs complémentaires sont juxtaposées, elles deviennent l'une et l'autre plus intenses et saturées, mais aussi plus stables ou inertes, parce que moins susceptibles de modifications chromatiques.

La juxtaposition d'une couleur à une région blanche fait aussitôt apparaître nettement la complémentaire, ce qui signifie que dès qu'un artiste a posé une couleur sur le canevas recouvert d'une couche de fond, il a coloré le champ adjacent de la couleur complémentaire. De même, la juxtaposition d'une couleur à une région noire produit une complémentaire dans la région noire, c'est-à-dire une coloration par la complémentaire de la lumière blanche réfléchie en petite quantité dans cette région qui, par ailleurs, laisse passer peu de rayons colorés.

Lorsqu'une région grise est posée sur un fond coloré, elle est aussitôt teintée d'un film correspondant à la complémentaire de la région colorée. De façon générale, une région de grandeur moyenne est plus affectée par cette transformation qu'une très grande région.

L'effet du contraste simultané se fait sentir à partir de la région même où les couleurs se différencient, c'est-à-dire à partir de leur frontière commune. Cependant le contraste simultané peut aussi se faire sentir, plus ou moins, entre deux régions qui sont séparées et à distance l'une de l'autre dans le champ visuel, puisque la centration peut passer rapidement de l'une à l'autre. De façon générale, les régions doivent offrir des contours nets et marqués pour que s'effectue le contraste simultané ; si les frontières sont floues et dégradées, l'effet se dissout, sur le plan chromatique et tonal. En diminuant la netteté des contours et en lui substituant des zones de transition graduelle d'intensité, « on peut s'attendre à ce qu'entre les deux zones s'établissent des procès d'interaction réciproque et que phénoménalement les clartés respectives tendent à s'égaliser »[70].

Il est impossible de déduire a priori, en dehors de l'expérience de perception d'un champ visuel donné, les transformations chromatiques engendrées par les contrastes simultanés de couleurs,

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

à la suite d'un simple étiquetage des noms de couleurs qui s'y présentent. Cela provient du fait que les couleurs complémentaires projetées se modifient selon la composition réelle des couleurs et non selon leur chroma dominant. L'œil, comme l'ont noté tous les auteurs depuis Chevreul, est incapable de reconnaître les nuances qui composent une couleur offerte à la perception, c'est-à-dire les composantes d'une couleur primaire ou d'une couleur composée. Comme l'exprime Itten : « Nous ne pouvons pas percevoir les nuances dans une couleur composée. L'œil ne ressemble pas à l'oreille musicale, qui peut distinguer chacun des tons individuels dans un accord »[71].

CONTRASTES SIMULTANÉS DE TONALITÉ

La loi des contrastes chromatiques pose que toutes les couleurs subissent des variations considérables, dans des conditions constantes d'éclairage, par suite de la centration et de l'action des couleurs avoisinantes. Des phénomènes semblables se produisent dans le domaine de la tonalité, bien qu'il ne soit pas facile de distinguer dans les changements que subissent ou produisent le noir et le blanc ce qui relève de leur qualité chromatique de ce qui relève de leur quantité de sombre ou de clair.

Le mouvement visuel provoqué par l'inscription d'une forme noire, par exemple, dans un environnement blanc, ou l'inverse, produit l'effet de figure sur un fond, c'est-à-dire un écartement dans la profondeur entre ces deux éléments. Cette profondeur est moins prononcée, mais toujours existante, quand ces deux éléments tendent vers un gris de même valeur ou tonalité. Mais en même temps se déploieront les mécanismes du contraste de tonalité, accentuant ou diminuant les quantités de clair ou de sombre des régions touchées et modifiant par là leur dimension apparente, leur densité ou saturation, et leur écartement dans la profondeur.

L'effet le plus important créé par le contraste de tonalité est l'accentuation de la clarté dans la région qui entoure une forme noire et l'accentuation du sombre dans la région qui entoure une forme claire. Comme l'exprimait Goethe : « (...) lorsqu'on regarde un disque noir sur un fond gris clair, on remarquera bientôt au moindre changement de direction du regard, une auréole claire flottant autour du disque »[72]. Ce phénomène se produit autour de toutes les

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

formes possibles et non seulement des formes circulaires et dans le cas de toutes les couleurs qui seraient plus sombres en relation avec leur environnement.

Lorsque deux gris sont mis côte à côte et perçus par l'œil, il se produira une accentuation de la différence entre les deux gris ; c'est-à-dire que le gris plus sombre paraîtra encore plus sombre, le gris clair, plus clair.

Köhler a observé cette modification des tonalités quand différentes tonalités sont juxtaposées, notamment dans le cas d'un objet gris disposé dans un environnement clair ou sombre, expérience que reprendra Albers :

> Quand un objet gris entouré par une surface blanche est comparé avec un second objet qui, physiquement, possède la même couleur grise mais est entouré d'une surface noire, le gris-sur-blanc apparaît plus sombre que le gris-sur-noir. Des effets similaires de la couleur de l'environnement sur une couleur locale peuvent aussi être démontrés, quand les couleurs environnantes sont ce qu'on appelle des teintes, soit du rouge, du jaune, du vert ou du bleu.[73]

Les deux niveaux de gris seraient vraisemblablement perçus dans des fonctions différentes par les bâtonnets qui assurent la perception des différences d'intensité lumineuse, alors que les cônes seuls différencient les couleurs. Ces bâtonnets teintés d'un ingrédient rouge se décolorent peu à peu sous l'effet de la lumière, passant à l'orangé, au jaune et au blanc. Ce processus de décoloration est générateur d'énergie et déclenche l'excitation physiologique. Quand l'excitant lumineux cesse d'agir, le pigment du bâtonnet se régénère, retrouvant ses propriétés perceptives.

L'un des effets les plus célèbres du contraste de tonalité est le clignotement d'étincelles de lumière ou d'ombre qui apparaît aux points de rencontre, quand une grille blanche est disposée sur un fond noir ou une grille noire sur un fond blanc et que l'on a souvent observé dans certaines œuvres de Mondrian. Comme le précisait Wilhelm Fuchs, ces types d'effets deviennent proéminents quand la centration fixe la grille elle-même et s'effacent quand la centration fixe le fond[74]. Par ailleurs, lorsque des zones blanches sont juxtaposées à des zones noires, mais dans une sériation progressive de gris, elles créent un mouvement vectoriel, évoquant la rotondité du volume.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Un autre mouvement visuel important, issu du noir et blanc, est la production d'« after-effects » colorés, provenant d'une fatigue rétinienne, lors de la perception d'éléments noirs et blancs nombreux, contrastés sur une même surface.

Le contraste simultané de tonalité qui enrichit le blanc, le gris, le noir d'un degré de clarté ou d'ombre antagoniste à celui de la région adjacente tendra de la même façon à rendre plus claires ou plus sombres les différentes régions de couleur ; cet effet peut se faire sentir à partir d'une région sur tout le fond d'un champ spatial s'il est homogène.

Par ailleurs, la juxtaposition du blanc ou du noir à des régions colorées produit une variété d'effets différents. Le blanc appliqué près d'une autre couleur en rehausse l'intensité, en retirant à cette couleur tout le blanc qu'elle pouvait contenir de façon latente. De même, en recevant la complémentaire de cette couleur, elle renforcera l'intensité de ce film de couleurs. Cependant le contraste de tonalité existant entre cette couleur de contraste et le blanc, nécessairement moins sombre qu'elle, recouvrira cette couleur d'un film plus sombre qui peut diminuer sa qualité de saturation.

De la même façon, une région noire avoisinant une autre couleur en diminue aussi la tonalité sombre et renforce son intensité chromatique ; elle recouvre aussi le film de la complémentaire d'une plus grande luminosité et d'une moindre quantité de noir dans sa composition. Toutes ses interactions varient selon la dimension des régions, leurs positions réciproques, la qualité de leurs frontières, l'intensité de leurs couleurs et des noirs/blancs et la nature du milieu chromatique environnant.

CONTRASTES TONAUX ET CHROMATIQUES SUCCESSIFS

Il ne faut pas confondre les contrastes simultanés de tonalité et de couleur, qui s'effectuent même sur des régions séparées et distantes dans le champ visuel, et les contrastes successifs de tonalité et de couleur. Les premiers ne font que transformer le degré tonal ou la qualité/quantité de la *couleur* dans les deux régions considérées. Le contraste successif transporte, en plus d'une modification tonale et chromatique, une configuration/contour de dimension analogue à celle de la région initiale, produisant ainsi une « forme virtuelle ».

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Ainsi, lorsque l'œil, après avoir regardé une ou plusieurs régions colorées pendant un certain temps, engendrant de nombreux contrastes simultanés, accentue dans une centration différente son attention sur une autre région du champ ; il projettera sur cette région une image ou configuration avec contour de la première région, mais dotée d'une couleur complémentaire ou d'un antagonisme tonal. Il produit donc une image successive complémentaire, une « after-image », possédant un contour et une dimension analogues au premier percept, mais dotée d'un contraste chromatique et tonal. Cette image circonscrite dans un contour, qui se superpose à une nouvelle région possédant ses contours propres, introduit une complexité très grande dans cette nouvelle région par la disparité entre les dimensions, la couleur, la tonalité, la texture, etc. de la région visée et de la pellicule superposée. De même, lorsque des formes sombres se dégagent vivement sur un fond clair, un « after-effect » projettera une forme analogue claire sur un fond avoisinant et vice-versa.

Les contrastes tonaux successifs changeront aussi la dimension des formes ou des régions, puisqu'un objet sombre, ou plus sombre, apparaîtra plus petit qu'un objet plus clair de même grandeur. Comme les contrastes chromatiques, ces derniers instaurent donc des transformations continues dans le chroma, la saturation, la luminosité, la dimension, la position dans la profondeur des éléments perçus, multipliant les interrelations entre les éléments déjà perçus et les nouveaux et les structures d'organisation du champ visuel qu'ils constituent peu à peu.

Les images successives ont une dimension qui varie avec la distance prise par rapport au champ visuel. Elles disparaissent avec le temps, comme les contrastes simultanés, mais peuvent, comme ceux-ci, être reprovoquées ou réanimées après un clignement d'yeux, un léger mouvement de l'œil ou le percept neuf d'un changement de luminosité dans le champ visuel.

On appelle contraste mixte l'interaction entre l'image successive et la nouvelle région visée, c'est-à-dire lorsque l'œil perçoit dans la nouvelle région visée par la perception un mélange entre la couleur nouvelle et la complémentaire de la première région transportée par l'image successive.

Il existe encore un très grand nombre de transformations chromatiques et tonales s'effectuant dans la perception. Bien que

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

leurs effets soient constants et peuvent faire l'objet d'un consensus entre de nombreux observateurs, on range encore sous l'appellation *images accidentelles*, d'après l'expression de Buffon qui fut le premier à les observer, les modifications et projections chromatiques résultant d'une trop grande vibration, ou éclat lumineux, dans le champ visuel caractérisées parfois comme agression de l'œil, bien que l'habitude perceptive de ces organisations les rendent bientôt normales, sinon banales. Elles ont été l'objet de préoccupations particulières au sein du mouvement de l'Op Art, produisant des superpositions simultanées tonales et chromatiques dans l'effet moiré, la production de chromatismes à partir de régions blanches et noires, etc.

On a appelé couleurs de mémoire les couleurs perçues par référence à une teinte connue et remémorée, étrangère ou inexistante dans le contexte actuel. Toute observation prolongée d'un champ visuel élargi produirait, à cet égard, des couleurs de mémoire, puisque chaque couleur perçue peut être transformée par la mémoire des couleurs perçues précédemment. Nous ne les classons pas dans les variables plastiques, puisqu'elles ne correspondent pas à un corrélatif matériel d'une activité perceptive spécifique dans une situation présente, mais plutôt dans les variables perceptuelles. Ces couleurs puisées dans la mémoire sont assujetties, lorsqu'elles sont projetées sur le champ visuel, aux lois des contrastes successifs et simultanés.

La loi des contrastes simultanés ou successifs explique les transformations subies par le champ de la représentation visuelle, lorsqu'une époque ou certains artistes rompent avec une utilisation habituelle de certaines couleurs, en élargissant ou en restreignant le nombre des couleurs employées. Ils bouleversent le champ visuel, non seulement en y incorporant une teinte nouvelle, mais aussi en modifiant toute la dynamique des transformations complémentaires auxquelles les yeux des spectateurs s'étaient peu à peu habitués. Quand le Titien n'emploie que quatre couleurs, Rubens, sept et Mondrian, trois, c'est tout le réseau de la mobilité chromatique qui est radicalement transformé, d'une façon aussi sûre que lorsque Le Greco utilise le pourpre comme complément du jaune, ou que les Impressionnistes et les Néo-Impressionnistes éliminent le noir des régions sombres.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Déjà, la présentation de la loi des contrastes comme fondée sur une relation à deux termes au lieu d'une interrelation réelle d'un terme avec tous ceux qui l'environnent est apparue comme une lacune à la Gestaltpsychologie. Dès 1925, Max Wertheimer expliquait : « (...) les expériences montrent, par exemple, que lorsque je vois deux couleurs, les sensations que j'ai sont déterminées par les conditions globales de toute la situation de stimulus », et non par deux régions partielles dans le champ visuel. Ce qui lui faisait conclure que l'expérience requérait, entre autres choses, « que la théorie traditionnelle du contraste visuel soit remplacée par une théorie qui rendrait compte des conditions du tout-et-des-parties »[75].

Les recherches d'Albers ajouteront de nombreux éléments à la loi des contrastes simultanés et successifs, en reliant les modifications de couleur à la forme qui les circonscrit, à leur quantité et position, au nombre de fois où elle apparaît, à la saturation, à la luminosité, de même qu'à l'articulation, c'est-à-dire à la nature des frontières qui séparent ou mettent en connexion différentes régions de couleurs[76]. De même, il liera ce phénomène à la qualité du fond dans lequel une couleur apparaît : « Tout fond soustrait sa propre nuance des couleurs qu'il porte »[77], modifiant donc avec l'intensité chromatique et tonale de deux régions, la nature de leurs complémentaires. Albers définira aussi la présence de contrastes simultanés inversés où, au lieu de la complémentaire, dans certaines circonstances, c'est la première couleur elle-même qui est projetée sur une surface avoisinante.

MÉLANGE OPTIQUE

La perception chromatique est encore modifiée par le phénomène du mélange optique qui veut que deux teintes juxtaposées, perçues à une certaine distance, produisent dans l'œil une troisième couleur appelée couleur résultante. D'une certaine façon, l'action spécifique de ces deux premières couleurs est annulée, rendue imperceptible ou invisible au profit de la troisième couleur. Au contraire de la couleur qui résulte du mélange de pigments colorés, cette troisième couleur obtenue par mélange optique conserve toute sa luminosité. Ces couleurs résultantes se produisent davantage lorsque les premières teintes contrastantes sont présentées en petites quantités égales.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Une autre source de mouvement chromatique provient du phénomène de l'adaptation des couleurs entre elles. Ainsi, une tache intense de rouge fera ressortir les composantes rouges dans les couleurs environnantes. Cette adaptation est une conséquence du contraste simultané, car la projection du film de la complémentaire dans la région avoisinante réactive en même temps l'anti-complémentaire rouge contenue dans cette même région.

Un autre type de transformation survient dans le cas de la couleur véhiculée dans un médium à l'eau, c'est-à-dire dans un fluide transparent. Au lieu d'offrir une couleur de surface stable, comme dans l'huile, la gouache ou le pastel, elle présente une couleur volumétrique, c'est-à-dire que la couleur subit des transformations à partir de sa position dans le volume ou le type d'enveloppement présenté par le volume fluide : « En pratique, la plupart des couleurs à l'eau ont des couleurs volumétriques : plusieurs couches superposées augmentent leur caractère foncé, leur poids et leur intensité chromatique »[78].

G — Texture

Par le terme « texture », on entend une propriété de la masse colorée qui joue aussi bien dans ses profondeurs que sur la pellicule de surface par des inclinaisons diverses et des disjonctions qui infléchissent différemment l'absorption et la réfraction des rayons lumineux par des corps opaques, modifiant ainsi leurs effets chromatiques.

Comme le terme « couleur », le terme « texture » est pluriel, puisque des diversités de textures se construisent à plusieurs niveaux de l'œuvre visuelle. En premier lieu, la microstructure ou le grain de la surface sur laquelle s'effectue la perception de la couleur correspond à un type toujours particulier de discontinuités dans la stimulation rétinienne, qu'il s'agisse de bois, de toile, de verre ou de papier. « Du fait qu'une couleur a été étendue sur une certaine surface, elle va prendre un aspect particulier »[79]. Ce déterminisme n'est pas uniquement psychophysiologique, mais fondé sur une propriété objective du support de l'œuvre visuelle. Cette particularité peut être masquée, accentuée ou transformée par la composition et le mode d'étalement du pigment, mais elle produira toujours des modes d'apparence de la couleur, comme disait Katz, qui modifieront aussi bien le chroma du pigment que l'organisation spatiale du

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

champ perceptif global. Parce que cette texture du support pouvait être masquée, superficiellement, par un certain type d'étalement du pigment, Chevreul n'a pas reconnu son importance dans la peinture, alors qu'il soulignait le rôle prépondérant joué par le pattern cruciforme des fils tissés avec lequel la tapisserie devait toujours composer[80]. Mais des recherches plus récentes ont souligné que lorsque la surface colorée n'était plus ancrée dans un ordre sous-jacent de variations cycliques ou alternantes, elle avait tendance à devenir plus mobile et instable dans sa localisation, prenant ce qu'on a appelé « l'aspect diaphanique de la couleur en expansion (ou pelliculaire) »[81].

L'effet de texture est produit par la structure interne d'un pigment et par son mode d'étalement. L'étude des matériaux dont se servent les artistes visuels est relativement récente, puisque « ce n'est qu'à partir de la fin du XVIII[e] siècle que peut être envisagée, grâce au progrès de la chimie, une étude rationnelle des constituants principaux (milieux de suspension et pigments) des préparations, dont les procédés d'élaboration étaient jusqu'alors jalousement gardés »[82].

Un même pigment peut en effet modifier son chroma, dans le temps et l'espace, selon sa stabilité et la nature de sa pulvérisation interne qui définit par ailleurs sa texture propre :

> Suivant qu'un pigment sera pulvérisé de façon plus ou moins fine, sa couleur *changera*... d'abord à mesure que le produit devient plus fin, la surface augmente. Quand les grains sont gros, on a l'impression d'un objet très coloré ; quand les grains sont petits, il y a beaucoup de surfaces réfléchissantes, la poudre réfléchit beaucoup de lumière blanche et elle paraît plus claire.[83]

De même la technique d'étalement, de dilution, de superposition des couches de pigment fait varier une même couleur : « La façon d'étaler le pigment et de le mélanger aux autres couleurs influe considérablement sur les propriétés optiques de la couleur obtenue « réellement »[84]. De même, il y aura « des couleurs qui changent quand l'épaisseur varie et d'autres qui ne changent pas »[85]. Marcel Guillot insistera cependant pour souligner que les pigments utilisés par les peintres, « même pulvérisés finement... restent très fortement colorés »[86], c'est-à-dire qu'ils participent, de part en part, de la propriété chromatique qu'ils véhiculent.

Les effets de glacis, qui ont été recherchés par la peinture traditionnelle, présentaient des effets chromatiques particuliers, à partir justement de superpositions de pigments délayés dans des

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

milieux de suspension différents, agissant donc à des niveaux de texture variés : « Un glacis, formé d'un pigment blanc délayé dans la térébenthine, étalé en couche mince sur fond noir donne un gris bleuté, parce que le panneau noir ne renvoie que de la lumière diffusée latéralement »[87], alors que sur fond blanc, il produira un gris orangé.

Les différences de texture provenant des diversités de la touche, c'est-à-dire du mode d'étalement du pigment, du pointillé discontinu aux plages grasses et lisses, plus ou moins marquées de relief, sont mieux connues aujourd'hui à partir de l'Automatisme québécois ou de l'Action Painting américain. Rappelons cependant l'importance du type de frontières d'une masse sur l'effet de texture dans son étendue chromatique. Comme l'a exposé G. Kanisza, lorsque le contour d'une masse est net, par suite d'un changement brusque du type de stimulation, sa couleur se présente comme dense et intense, mais quand le contour ou la frontière est indéfinie, par suite d'un changement graduel du type de stimulation, la masse chromatique devient diffuse, poudreuse, et comme recouverte d'un voile de fumée[88].

Cet effet de texture purement optique est loin d'être unique, puisque toute modification dans la continuité d'une texture donnée engendrera à la fois des couleurs, des formes, des vectorialités, des dimensions, des positions dans la profondeur différentes. Produites par une variété de techniques, comme l'épaississement ou l'amincissement de la couche de pigment, les semis de taches à reliefs variables, l'introduction de matériaux sous ou dans le pigment, les variations dans la texture semblent renvoyer directement à un contact privilégié avec la matière. Mais la texture, pas plus que la couleur, ne nous renseigne adéquatement sur la nature de la matière dont est fait un objet. Dans l'expérience générale de la réalité, comme dans le domaine du langage visuel, c'est par des expériences répétées et accumulées, des manipulations concrètes et nombreuses des objets que nous apprenons à relier certaines textures à des matières particulières. C'est sur ces préjugés communs que Duchamp, qui avait mis en question la perception qui se voulait purement rétinienne, a aussi voulu ironiser quand il a rempli une cage de fer de petits blocs de marbre ressemblant à des carrés de sucre. Bien sûr, une texture similaire peut renvoyer à des matériaux différents : le sucre est plus léger que le marbre, fond dans l'eau, possède une autre saveur, etc.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

La référence générale à des effets de matière, si communément octroyée à la texture dans les œuvres visuelles, masque l'une de ses propriétés les plus importantes, qui est d'être une composante essentielle du langage visuel. En effet, ce renvoi à l'espace tactile, parfois gustatif, ne se fait que par le passage par l'organe de la vue. En peinture, et le plus souvent en sculpture ou en architecture, la texture est perçue, non par les mains ou les surfaces cutanées du corps, mais par l'œil. Cette variable visuelle affirme donc la potentialité du langage visuel de faire référence à des espaces non visuels, soit des espaces sensoriels qui s'élaborent à partir d'expériences de la réalité qui prennent leur source en dehors et à côté du phénomène de la vision.

L'art figuratif a d'ailleurs largement exploité les possibilités fictionnelles de la représentation de l'expérience tactile par l'élaboration de textures picturales dissociées de leur référence. Souvent une matière relativement lisse donnera, par le jeu des tonalités, des éclairages, des glissements entre formes et couleurs, l'illusion de textures rugueuses, chaotiques, poilues, etc. ; que l'on pense aux broussailles et aux bosquets, aux velours ou aux sequins, aux terres rocailleuses, etc.

Un type de traitement du matériau pictural qui crée des illusions de texture n'est donc pas plus concret qu'un autre qui présente sa texture même comme objet de perception : une table de bois, représentée dans une œuvre picturale, n'est pas faite en bois et les feuilles des arbres ne possèdent pas la matière des feuilles dans la réalité externe. Tout corps matériel possède une texture en même temps qu'une couleur et l'une ou l'autre insérées dans le langage visuel, sont susceptibles de connoter un objet ou une expérience emmagasinée dans notre mémoire. C'est ce qui faisait dire à Noël Mouloud dans *La Peinture et l'espace :* « Un art « informel » sait très bien, par des procédés qui parlent directement à la vision, évoquer ce contact avec la matière »[89].

Au lieu de référer à des objets lexicalisés, localisables dans le monde externe et qui en tant que référents sont trop ambigus ou polysémiques, de nombreux mouvements artistiques contemporains ont été conduits à utiliser les caractéristiques texturales de la matière elle-même avec laquelle se constitue le langage visuel. Loin d'être non référentielle, cette forme de langage renvoie précisément aux expériences de la réalité, où ont été connus et expérimentés les

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

dynamismes de la dureté, de la mollesse, du mou, du pénétrable, de l'élastique, du lisse, du pâteux, du coupant, etc. Au lieu de se référer abstraitement à des « objets » illusoires, par des suggestions mimétiques, ces formes de représentation sollicitent une expérience concrète, attentive à la matérialité même des éléments organisés dans le champ visuel, dont les dynamismes peuvent s'interrelier dans des fonctions linguistiques, au lieu de demeurer des éléments substantiels, épars, dans un espace sensori-affectif hétérogène.

2. Variables perceptuelles

Outre les variables visuelles plastiques, la couleur et la texture, il existe un autre groupe de stimuli constants qui font partie du colorème, c'est-à-dire de tout corrélatif à une centration du regard dans le champ visuel. Mais si les variables plastiques sont perçues de façon directe dans le lien perceptif, les variables dites perceptuelles sont des produits plus complexes des mécanismes endogènes de perception, agissant sur les stimuli externes ; ce sont la dimension, la position dans le plan, la vectorialité et les frontières/contours qui produiront les regroupements appelés formes.

A — Dimension ou quantité

La quantité correspond à une caractéristique essentielle de toute étendue de matière réfléchissant les rayons lumineux. La quantité, ou dimension ou encore grandeur, de matière observée dans une centration se présente comme une masse ou un solide élastique, possédant les trois dimensions (épaisseur, hauteur et largeur) même si elles ne peuvent être mesurées métriquement.

Dans ce contexte, la notion de masse se réfère au quantum d'énergies matérielles, distribuées dans une matière étendue, que nous avons appelées variables visuelles, formant un agrégat quelconque dans le champ visuel. Si l'on fait une analogie avec la notion de masse, telle qu'elle est utilisée en physique, on dira que, dans le champ visuel, la masse se définit comme le quotient de résistance de ses énergies propres en interaction avec les énergies du champ ambiant qui agissent sur elle, lui imposant un certain nombre de tensions vers des changements et mouvements visuels. Cette quantité

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

ou masse topologique est toujours dotée d'un volume interne, caractérisé par une axialité, une vectorialité, une expansion particulières.

La dimension ou quantité d'un agrégat quelconque est un facteur majeur dans les transformations que subissent les éléments dans le champ visuel. Comme nous l'avons vu, une couleur de trop petite dimension ne peut être assurée de sa chromaticité et se transforme selon les interactions de couleur qui jouent sur elle ; par ailleurs, une couleur beaucoup plus étendue se transforme d'une autre façon à partir des effets chromatiques de la complémentarité qui jouent sur elle et sur les couleurs adjacentes.

Chacune des variables visuelles, au sein d'un colorème, peut subir une variation par sa quantité qui transforme l'équilibre des énergies internes et rapproche davantage le percepteur de cette variable par rapport aux autres. Albers l'avait déjà noté pour la cou-leur : « une augmentation dans la quantité d'une couleur, indépendamment de la dimension du format, réduit visuellement la distance »[90] entre celle-ci et le spectateur, produisant ainsi un effet de proximité et d'intimité. Ce même mouvement vers l'avant se produit aussi bien dans le colorème que dans le champ visuel global. Cet agrandissement dans la dimension peut se produire au sein d'un élément continu, ou par le regroupement de plusieurs éléments discontinus, sous une forme quelconque de voisinage.

Dans un colorème, l'évaluation de la dimension de ses composantes peut se faire par comparaison avec des éléments internes ou être établie par rapport aux composantes des colorèmes avoisinants. Cependant, la détermination de la dimension, à ce niveau comme à n'importe quel autre, dépend des instruments de mesure utilisés ainsi que de la dimension des autres objets, petits ou grands, avec lesquels un objet est comparé. Aussi, l'échelle d'appréciation des dimensions des diverses composantes du colorème différera-t-elle de celle qui est utilisée dans une région, ou encore dans l'œuvre globale. Elle devra cependant être proportionnelle dans ces diverses régions, utilisant le système interne de gradients de dimension établi par le regroupement des variables plastiques dans le colorème, multiplié un certain nombre de fois.

Cette échelle proportionnelle évalue le nombre de fois où un élément du colorème peut entrer dans la superficie/volume d'un autre élément. Cette échelle est topologique et non métrique, car

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

elle tient compte de l'effet d'expansion que subit un élément, en position de contrastes chromatiques ou tonaux.

B — Implantation ou position dans le plan

Cette variable perceptuelle correspond à la position relative des colorèmes et de ses variables visuelles, par rapport aux trois dimensions (hauteur, largeur et profondeur) du champ visuel spécifique considéré. Cette position est déterminée, en hauteur et en largeur, par deux séries de paramètres, soit les relations de distances avec les côtés périphériques externes, limitant le champ visuel, et les relations de ces éléments avec divers axes de la structure interne du champ visuel, décrits par le système du Plan originel. Ce système qui constitue une structure syntaxique du langage visuel sera décrit plus loin. Nous nous attacherons dans l'immédiat à décrire les caractéristiques de la troisième dimension, soit la profondeur, nécessairement liée à toute perception visuelle, à partir des processus subjectifs de cette perception. Faut-il préciser que cette notion de profondeur ne recouvre en aucune façon une donnée proprement physique, résultant de la texture et correspondant à des effets d'élévation ou de creusage du pigment par rapport à une surface plane que représenterait le support de l'œuvre visuelle.

Il existe deux modes de profondeur spatiale dans le langage visuel : la profondeur optique et la profondeur illusoire. Tout positionnement des stimuli visuels à un point ou un autre de ces profondeurs modifie certaines des variables visuelles qui les composent : chroma, dimension, tonalité, texture, etc. C'est pourquoi, même si elle est le produit d'une synthèse perceptive, l'implantation dans le plan constitue une caractéristique essentielle de l'unité de base visuelle, c'est-à-dire une véritable variable visuelle.

PROFONDEUR OPTIQUE

La *profondeur optique* est celle qui est produite par l'interrelation même des éléments colorés auxquels s'ajoute l'influence des textures ou des nettetés de contours qui feront avancer ou reculer une zone par rapport à une autre dans le champ visuel. Mais c'est d'abord par leur qualité chromatique même que les variables acquerront des positions différentes dans la profondeur spatiale. De façon générale,

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

la tradition a déterminé que les zones rouges avancent, les bleues reculent et les jaunes se situent entre les deux. Cependant, comme nous l'avons souligné, il existe des centaines de nuances des couleurs primaires et celles qui sont véritablement mises en relation dans un champ visuel, transformées par les autres variables que sont la tonalité, la vectorialité, la dimension ou la texture, pourront se comporter différemment, sans que cela porte atteinte à l'universalité du mouvement même des éléments visuels vers l'avant ou vers l'arrière.

Cette profondeur optique a souvent été commentée par les artistes producteurs. Ainsi, El Lissitky écrivait :

> Les nouvelles découvertes optiques nous ont enseigné que deux régions de différentes intensités, même lorsqu'elles reposent sur un plan, sont saisies par l'esprit comme étant à des distances différentes de l'œil... Dans cet espace, les distances sont mesurées uniquement par l'intensité et la position des régions de couleurs strictement définies.[91]

A. Herbin marquait ainsi ce phénomène :

> La peinture n'a pas besoin de la troisième dimension, ni en réalité, ni par un artifice quelconque, parce que la couleur exprimée en étendue à deux dimensions possède, en soi, un pouvoir spatial. Certaines couleurs expriment l'espace en profondeur (les bleus), d'autres l'espace en avant (les rouges). Certaines couleurs expriment le rayonnement du dedans au dehors (les jaunes), d'autres du dehors au dedans (les bleus).[92]

Les positions des couleurs dans la profondeur varient non seulement avec la structure des variables visuelles qui les véhiculent, mais aussi avec l'environnement dans lequel elles baignent et qui agit à son tour sur les variables visuelles constituant l'élément chromatique. Comme l'exprime J. Itten :

> Quand six teintes, le jaune, l'orangé, le rouge, le violet, le bleu et le vert sont juxtaposées, sans intervalles, sur un fond noir, le jaune lumineux apparaît nettement plus en avant, alors que le violet se réfugie dans la profondeur du fond sombre. Les autres teintes prennent une position intermédiaire entre le jaune et le violet. Un fond blanc modifiera l'effet de profondeur. Le violet semble avancer loin du fond blanc qui retient le jaune avec sa luminosité proche.[93]

Quand un orangé est interposé dans la profondeur qui sépare le jaune du rouge, la distance entre le jaune et l'orangé est proportionnellement inférieure à celle qui sépare l'orangé du rouge ; il en est de même dans l'intervalle qui va du jaune au rouge/orangé et du rouge/orangé au bleu, alors que les intervalles entre le jaune et le vert et le vert et le bleu sont proportionnellement plus grands.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Une teinte plus lumineuse sur un fond sombre avancera en proportion de son intensité lumineuse et reculera, de la même façon, sur un fond clair. Lorsque des teintes d'égale luminosité paraissent plus claires ou plus foncées, la teinte claire semble avancer et la foncée reculer.

Les contrastes de saturation entre deux nuances produisent un autre effet de profondeur. La teinte la plus saturée avance, la moins saturée recule ; mais si elles sont de même saturation et luminosité, le contraste du clair et du sombre produira l'effet contraire.

Certains intervalles dans la profondeur, entre deux couleurs, peuvent être si distants qu'ils produisent comme un effet de brisure entre les deux régions, un vide, un lieu non énergétisé. Lorsqu'un seul élément par rapport à un ensemble semble être à un intervalle trop grand à l'avant, on dit alors qu'il « flotte » en avant du tissu pictural ; de même celui qui recule trop subitement et trop loin produit un trou, un vide, une discontinuité spatiale que la perception n'arrive pas à combler dans la trame picturale.

Albers a aussi étudié la production d'une profondeur, qu'il appelait l'illusion d'espace, créé par la qualité des frontières, plus incisives, qui donnent à des bandes proches des côtés périphériques et qui se croisent l'effet d'être en position dessus/dessous, alors que dans d'autres régions de l'œuvre, cet effet est inversé ou annulé. Il a confirmé les observations de la Gestaltthéorie à l'effet que lorsque deux formes similaires sont posées l'une au-dessus de l'autre, elles prennent une position différente dans la profondeur de champ ; de façon générale, par ailleurs, il a posé que tout accroissement quantitatif d'une couleur, en saturation comme une dimension, la fait se rapprocher davantage du spectateur. La plus grande partie de ses expérimentations a été consacrée cependant aux relations topologiques de voisinage/proximité ou de séparation/éloignement, produits par des frontières douces ou dures et la possibilité d'obtenir par des intensités lumineuses entre couleurs adjacentes la disparition des frontières, qui accentue l'interpénétration de la couleur d'une région dans une autre.

Albers reprendra aussi les notions fondamentales du « push and pull » de Hofmann et son effet ondulatoire dans la masse picturale, ainsi que les variations dans les harmoniques lorsque des changements sont introduits dans l'illumination, la direction et la séquence de lecture de séries de régions.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

L'enseignement théorique de Hans Hofmann avait souligné dans le mouvement du « push and pull » le fait que le plan pictural réagit « automatiquement » dans une direction opposée à celle du stimulus qu'il reçoit et avec une force égale. Ainsi, tout élément plastique qui, par son dynamisme propre, se positionne à l'avant du plan pictural repousse vers l'arrière les éléments avoisinants et vice versa. À proprement parler, Hofmann définira la couleur comme le moyen plastique de créer des intervalles, c'est-à-dire des lieux énergétiques qui relient les couleurs entre elles et dont la composition constituera l'harmonique de la couleur. Cette harmonique désigne donc les tensions qui s'établissent entre les couleurs, situées à distance dans les trois dimensions, dans le champ visuel :

> La forme dansante et pulsative et sa contrepartie, l'espace résonnant, prennent leur source dans les intervalles de couleur. Dans un intervalle de couleur, les plus fines différenciations de la couleur fonctionnent comme de puissants contrastes. Un intervalle de couleur peut être comparé à la tension créée par une relation entre des formes.[94]

Plusieurs hypothèses d'explication ont été offertes du mouvement des couleurs dans la profondeur du champ visuel, liées le plus souvent à la structure de l'appareil de vision. Dans *Vision in Motion,* L. Moholy-Nagy écrivait :

> La lentille de l'œil ne fixe pas les diverses couleurs de la même façon. Le rouge épaissit la lentille et rend l'œil presbyte ; cette transformation donnera au rouge une position plus proche que le bleu qui aplatit la lentille et rend l'œil myope.[95]

Une décennie plus tard, un savant, Marcel Guillot, invoquait plutôt la variation dans le degré de contraction que doit effectuer le cristallin pour établir la distance focale, c'est-à-dire un point où rassembler le rayonnement lumineux :

> On sait que cette distance n'est pas la même pour les différentes couleurs. Il en résulte qu'il faut s'accommoder de façon différente s'il s'agit du bleu ou du rouge. Quand la distance est de dix mètres, vous devez faire un effort, quand elle est de trois mètres, vous en faites un autre. Si deux objets sont à la même distance, l'un bleu, l'autre rouge, vous sentez de manière instinctive que vous avez accommodé en passant de l'un à l'autre, comme si l'un des objets était près et l'autre loin, alors que la distance est dans les deux cas la même et que c'est la couleur qui n'est pas la même... Il y a un effort d'accommodation pour les diverses couleurs et à cause de cela, il doit exister un espace des couleurs.[96]

Mais il note aussi que si, en général, les rouges avancent et les bleus reculent, les artistes peuvent désirer leur imprimer des positions dif-

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

férentes et alors on le fait par d'autres procédés, en jouant sur les valeurs ou les contours.

On peut ranger parmi les phénomènes découlant de la variable perceptuelle de la position dans la profondeur les effets de transparence, qui résultent de l'estimation perceptuelle d'une superposition de deux couleurs, ou deux tonalités, alors que l'une des teintes apparaît comme située en dessous, c'est-à-dire en arrière de la couleur en surface. Un effet analogue de transparence se produit dans la perception d'une couleur composée, ou dans la perception d'une couleur soumise à l'effet d'égalisation ou de complémentarité, les vibrations énergétiques différentes de ces diverses longueurs d'onde produisant des stimuli qui se départagent comme plus en arrière et plus en avant par rapport aux autres dans la même masse colorée.

Pas plus qu'il n'est possible de figer dans des modalités immuables les caractéristiques de telle ou telle couleur, il n'est possible de définir a priori la position dans la profondeur qu'elle peut occuper. Non seulement ces caractéristiques changent-elles selon le champ ou le contexte perceptif, mais les trajets de la perception peuvent modifier des caractéristiques déjà perçues, entraînant par là des mouvements visuels particuliers et des transformations dans les interrelations entre les régions. Nous appellerons perspective optique l'ensemble du réseau de profondeurs défini dans le champ visuel par les dynamismes particuliers des couleurs et tonalités et les organisations spatiales qui en découlent.

PROFONDEUR ILLUSOIRE

La profondeur illusoire est un phénomène perceptif qui résulte non pas de l'énergétique même des variables visuelles, mais plutôt de la mise en œuvre d'un système de conventions qui ajoute aux mécanismes de la perception l'impact de connaissances logiques et conceptuelles, afin de produire l'illusion de très grandes distances dans le champ visuel de la représentation.

Cette profondeur illusoire est le produit d'un ensemble de points de vue souvent imaginaires, en ce qu'ils ne sont pas le plus souvent susceptibles d'être réalisés concrètement ; ils sont codifiés dans diverses cultures selon près de deux douzaines de systèmes perspectivistes. La complexité et la diversité de ces systèmes et des

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

normes de représentation qu'ils exigent en font des modes syntaxiques d'approche de l'expérience qui feront l'objet d'une description à l'intérieur de la syntaxe proprement dite du langage visuel. Notons seulement que tout mode illusoire de creuser une distance dans le champ visuel demeure dépendant de la dynamique de la perspective optique, qui est une profondeur topologique, et que ces deux types de perspectives peuvent aisément entrer en conflit dans la dialectique des énoncés visuels.

VALEURS THERMIQUES

Le vocabulaire d'atelier a souvent lié le positionnement ou l'effet de mouvement dans la profondeur des éléments chromatiques à leur valeur thermique, les couleurs chaudes avançant, les couleurs froides reculant. Les tons clairs sont interprétés comme chauds et les couleurs voisines du bleu comme « froides », etc. Mais les diverses estimations thermiques varient le plus souvent avec les percepteurs et les artistes producteurs, à partir d'associations issues du répertoire mnémonique individuel de chacun concernant la nature ou les faits culturels. Ces évaluations thermiques ne correspondent à aucune réalité des rayons lumineux du spectre ; l'énergie des photons, par exemple, qui produit la longueur d'ondes correspondant au rouge est beaucoup moindre que celle que produit le bleu[97].

L'estimation perceptive d'une couleur comme chaude ou froide renvoie certes à l'expérience de l'espace organique thermique ainsi qu'à un aspect de l'espace tactile, conditionné davantage par des causalités extérieures que par des propriétés des chromas. L'expérience nous enseigne que des surfaces matérielles sont littéralement réchauffées à des degrés variables, par les énergies radiantes de la lumière naturelle. À ce titre, une surface noire qui absorbe la plupart des radiations de la lumière peut, lorsqu'elle y est exposée, devenir plus chaude qu'une surface blanche. Par association, la perception visuelle peut lier des caractéristiques contradictoires à des couleurs qui ont été expérimentées dans des contextes différents. De fait, les vert-bleus et les noirs sont parfois considérés comme des couleurs froides, les jaunes, les rouges et les blancs, comme des couleurs chaudes. Cependant, les rouges peuvent aussi être considérés comme froids et Reinhardt aimait répéter que le noir semblait l'une des couleurs les plus chaudes qui soient.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Kandinsky, qui a cru devoir utiliser dans une grande mesure dans sa théorie de la couleur les propriétés thermiques de ces couleurs, n'a pas manqué de reconnaître que « n'importe quelle couleur, sans doute, peut être à la fois chaude et froide »[98]. C'est ce qu'a corroboré Albers dans son enseignement. Bien que le bleu semble froid et le groupe jaune/orange/rouge semble chaud dans la tradition occidentale, « il existe aussi des bleus chauds et des rouges froids à l'intérieur de leur propre nuance ». Et il ajoute que « si l'on mêle du blanc, du noir ou du gris à ces couleurs, les interprétations personnelles des températures risquent de diverger rapidement »[99].

Tous ces témoignages contradictoires nous ont entraînés à ne pas retenir les notions de chaud et de froid comme véritablement opératoires parmi les caractéristiques des couleurs, bien qu'il soit assuré que les connotations de ce type qu'apporte un percepteur détermineront les qualités dynamiques et les mouvements de la région chromatique auxquels elles sont associées. Mais il ne s'agit là que d'une connotation et non pas, selon nous, d'un caractère constant et uniforme attaché aux mécanismes perceptifs.

VALEURS GRAVITATIONNELLES

Il en est de même pour la notion de poids que semblent posséder diverses teintes, les plus sombres paraissant plus lourdes, c'est-à-dire davantage soumises à l'attraction gravitationnelle. Ce mouvement vers le bas ou le haut, dans le champ pictural, ne nous semble pas lié à la couleur, mais plutôt à la position des éléments plastiques dans le champ de forces autonomes que constitue le Plan originel. Il en est ainsi des formes diverses de Kandinsky qui, tout en demeurant les mêmes, n'ont pas le même poids lorsqu'elles sont posées dans le coin supérieur gauche ou dans le coin inférieur droit[100]. Alors qu'on a traditionnellement posé dans le champ pictural que la couleur la plus sombre, celle qui contient le plus de noir et le moins de blanc était la plus lourde visuellement, une expérimentation d'Albers a démontré que la perception dans une couleur de la quantité de noir ou de blanc qu'elle contient, opération relativement simple, n'a pu être effectuée par plus des deux tiers de ses étudiants avancés[101].

Certains croient pouvoir atteindre une objectivité à cet égard par le truchement de la photographie, oubliant que l'enregistrement

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

sur la rétine de l'œil de la clarté et du sombre diffère de la sensibilité propre au film photographique. En blanc et noir, ce film donne un blanc plus clair et des noirs plus sombres que ce que l'œil perçoit. De la même façon, la photographie en couleurs ne peut nous renseigner sur la perception de l'œil, car elle dévie encore davantage de celle-ci, surestimant la luminosité et l'intensité des bleus et des rouges[102].

Dans le domaine de la sculpture ou de l'architecture, la perception des poids relatifs et des équilibres de ce type entre les éléments ne peut habituellement être réalisée en tant que telle, mais exige le concours d'une information verbale concomitante nous renseignant sur le fait qu'une masse est faite de bronze, d'acier, de bois, etc. Le poids n'est pas perçu par l'œil, mais uniquement déduit à partir d'une connaissance acquise.

C'est pourquoi il nous apparaît que les notions antinomiques de chaud/froid et de léger/lourd qui ont joué un rôle si important dans la réflexion de Kandinsky n'appartiennent pas aux variables visuelles comme leurs propriétés intrinsèques, mais constituent uniquement des pôles de connotation extrêmement variables. Pour rendre compte, malgré tout, des effets de mouvement et de positionnement liés parfois dans la perception à ces pôles, nous avons conservé comme un trait distinctif qui se relie à ces caractéristiques les notions de clair et de foncé qui nous semblent devoir obtenir plus aisément un consensus objectif.

C — Vectorialité

La vectorialité ou orientation désigne la direction dans les trois dimensions que prend le mouvement énergétique qui anime un colorème, ou un regroupement de colorèmes, à partir des caractéristiques de ses variables visuelles. Elle est perçue comme une tension orientée, susceptible d'un prolongement virtuel ou d'une mise en relation avec des éléments proches ou distants dans le champ visuel.

À la différence de l'implantation dans le plan qui rend compte des transformations que subissent les variables visuelles, donc les colorèmes, du fait qu'ils sont situés de façon particulière dans le champ visuel, la vectorialité correspond à l'inscription d'une tension en mouvement dans ces variables pour autant que, comme le voulait

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Kandinsky, le mouvement doive être défini comme « une tension plus une direction »[103]. Les ensembles des mouvements ou vectorialités au sein des colorèmes sont interreliés et se répercutent les uns sur les autres, tout en engendrant aussi bien des mouvements que des variables visuelles virtuelles. L'intensité énergétique des vecteurs dépend dans une large mesure de leur mode d'insertion dans le Plan originel.

D — Frontières ou contours

Les frontières ou contours correspondent à un changement qualitatif entre deux régions voisines du champ visuel, perceptible dans un ou plusieurs colorèmes. L'analyse plastique traditionnelle ne l'a jamais considéré en tant que tel, mais uniquement lorsqu'un regroupement synthétique et interprétatif de nombreux colorèmes pouvait déterminer ce qu'on a appelé, au sens restreint, une forme. La dynamique de la frontière/contour résulte du mode de liaison entre deux zones visuelles différenciées dans un colorème ou entre plusieurs colorèmes. Comme le nom l'indique, ces variables explicitent la fonction de frontière ou de mode de passage d'une zone à l'autre ; ils ont aussi reçu le nom technique de gradient marginal.

Les contours peuvent se présenter comme nets ou flous, marqués par une ligne/contour, par une zone dégradée, par un plan linéaire ou par une simple juxtaposition de plans contrastés. Une transition extrêmement graduelle entre deux zones ne donne pas lieu à l'apparition d'une ligne/contour, mais plutôt à une zone de couleur ou de tonalité plus ou moins homogène par rapport aux régions voisines.

Les contours ou frontières ne jouent pas seulement un rôle primordial dans la facilité/difficulté ou le type de locomotions effectuables entre des régions, ils ont, comme les textures, un effet direct sur la qualité chromatique de la région qu'ils enserrent et sur la structure d'organisation du champ spatial environnant, comme nous l'avons vu en traitant de la texture. Quand un contour est net, la couleur interne a un aspect solide et dense ; au fur et à mesure que le gradient marginal, c'est-à-dire le degré de transition, devient plus flou, la couleur devient plus mœlleuse, aérienne, passant graduellement d'un aspect ferme à celui de volume pénétrable. Avec des frontières ou des marges floues,

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

> l'effet le plus remarquable concerne le tissu de la substance chromatique qui, de compacte, lisse et solide qu'elle était devient mœlleuse, veloutée, empâtée. Elle acquiert en outre une certaine épaisseur et semble localisée en avant de la surface qui lui sert de fond, comme une couche de poussière ou une pellicule de fumée étendue par-dessus.[104]

Ainsi, deux cercles gris ou colorés, identiques sauf pour la netteté de leur contour, seront perçus comme tout à fait différents du point de vue de la couleur, de la densité, de la texture, de la position, etc. Cette transformation dans les variables plastiques d'une région, attribuable à son contour, se répercute dans tout le champ spatial environnant qui prend les mêmes qualités de mœlleux et d'indécision que la zone à contour flou :

> Quand le contour est net (par suite d'un changement brusque du type de stimulation), une organisation stable et précise se produit ; quand il est indéfini (par suite d'un changement graduel de type de stimulation), la structure du champ est instable et ces caractères de l'organisation spatiale se rapportent aussi à la couleur [de ce champ spatial].[105]

On a appelé « effet Musatti », ce phénomène par lequel l'introduction de contours a comme résultat non seulement une augmentation considérable de l'égalisation parmi les régions voisines, mais aussi une modification de l'organisation spatiale dépendant des qualités chromatiques : « Les fonds perdent en grande partie leur aspect compact, deviennent plus dissous, plus aériens, comme si une faible couche de brouillard ou une ombre était étendue devant eux »[106]. Dans les frontières floues, il est très difficile de percevoir des zones chromatiques variées, alors que lorsqu'il y a passage brusque entre deux régions, il est facile de percevoir toutes les différenciations chromatiques qui l'accompagnent.

E — Formes

À cause du rôle prépondérant joué par les variables de contours/ frontières dans la constitution perceptuelle d'ensembles différenciés, nous traiterons ici de la question des formes. Il convient de rappeler que les formes sont des agglomérats formés de toutes les variables visuelles, plastiques et perceptuelles.

Toute forme résulte d'une intensification ou d'un regroupement de variables visuelles à partir des rapports topologiques et gestaltiens. Résultat d'une convergence et d'une interaction de forces,

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

toutes les formes possèdent une orientation ou vectorialité déterminée, c'est-à-dire une tension vers une variation angulaire dans les trois dimensions. Elles ne peuvent se définir, par ailleurs, que par leur relation avec ce dont elles se différencient.

FORMES OUVERTES OU FERMÉES

À partir des variables de contours ou frontières qui les constituent, les formes se divisent en deux grandes catégories : les formes ouvertes et les formes fermées, marquées ou non par une ligne/contour. Toute forme dont la frontière est constituée par un élément linéaire, marquée ou non, qui, après un hypothétique point de départ revient sur lui-même, est appelée forme fermée. Cet élément linéaire, lorsqu'il est marqué, s'appelle ligne/contour, ou par abréviation contour. Par ailleurs, les quantités chromatiques, linéaires ou de masse, qui rejoignent les côtés périphériques qui délimitent le format de l'œuvre (que nous appellerons plus loin le Plan originel) sont dites ouvertes, pourvu que la fin du système pictural ne soit pas soulignée par une ligne-contour, le long de ces côtés. Une forme linéaire de contour peut aussi envelopper un regroupement de formes ouvertes ou fermées, constituant l'ensemble comme forme fermée.

Dans la forme fermée, le mouvement des forces qui la constituent est d'autant plus accentué que le gradient des courbes varie davantage. Par contre, dans la forme ouverte, le mouvement de l'oblique crée la plus forte tension, à partir de la référence constante à la bonne ligne horizontale/verticale. Dans le cas de plusieurs formes obliques pareillement orientées, leur tension particulière s'accompagne d'une oscillation vers la bonne forme virtuellement fermée qui peut les envelopper.

VOLUMES INTERNES ET EXTERNES

Une forme dite linéaire, unidirectionnelle qui s'étend elle-même dans les deux dimensions de la largeur et de la hauteur acquiert à la fois une caractéristique de surface et de masse, dotée d'un volume interne à trois dimensions. Dans le langage visuel, le terme « masse » désigne un agrégat de variables visuelles, une étendue quelconque de matière définissant une configuration générale, non spécifique

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

sur le plan formel, possédant une densité et une certaine épaisseur ou volume interne. Dans ce contexte, la notion de masse se réfère au quantum d'énergies matérielles que sont les variables visuelles, regroupées pour former un agrégat quelconque dans le champ visuel.

Par opposition au volume interne de la masse, susceptible de varier avec son quotient énergétique, on appelle volume externe la masse cubique stable enserrée dans une forme fermée. Ce volume est appréhendé à partir des caractéristiques externes de l'objet visuel. Parce qu'il est stable et autonome dans son environnement, il donne l'illusion de pouvoir être mesuré avec précision (métrique). On peut aussi lui appliquer le terme « volume fermé ». Exigeant un vide adjacent pour son déploiement, ce type de volume est toujours un indicateur d'une profondeur marquée dans le champ.

Ce volume se définit aussi par des distances différentes du percepteur, par rapport au plan le plus proche et le plus éloigné de lui. Cette disjonction en profondeur peut impliquer une variation dans les espaces organiques sollicités par l'appréhension d'un même objet (il en est ainsi d'un corps assis, dont les jambes proches sollicitent tactilité et kinesthésie, par rapport à la tête, éloignée, plus visuelle) ainsi que l'émergence d'un volume virtuel dans les plans intermédiaires.

FORMES ACTUELLES ET VIRTUELLES

À partir de leurs vectorialités, aussi bien celles de leurs composantes que celles qui caractérisent leur gestalt globale, les formes construites d'après des variables visuelles actuellement posées dans le champ visuel engendrent des formes virtuelles qui prolongent leurs énergies propres. De même, les masses et les volumes fermés peuvent être actuels ou virtuels et tout prolongement virtuel d'éléments linéaires, ouverts et bidirectionnels, engendrent une masse virtuelle ouverte. Les formes virtuelles, comme les actuelles, sont d'autant plus dynamiques qu'elles s'incorporent l'énergie des axes du Plan originel ou de ses côtés formateurs.

Dans les formes fermées, qui sont toujours des volumes fermés, les vectorialités peuvent produire des mouvements actuels ou virtuels. Ainsi, les polygones symétriques (carré, cercle, étoile régu-

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

lière, etc.) possèdent une tendance vers la rotation périphérique autour de leur axe central. Le plus souvent cependant, les mécanismes perceptifs accentuent davantage leur mouvement sur l'axe horizontal. Ce mouvement latéral horizontal ira vers la droite ou vers la gauche, selon que l'une ou l'autre des frontières sera plus ou moins « solide » ou fermée. Le rectangle ou le triangle plus haut que large aura un mouvement dirigé le long de l'axe vertical[107].

Les formes fermées qui peuvent faire rotation sur un axe central, lequel peut être horizontal, vertical ou diagonal, possèdent une qualité de symétrie. De même, toute forme, dont un élément de frontière est une droite, est susceptible de faire rotation sur cet élément-charnière et d'engendrer une forme volumétrique symétrique virtuelle.

Toute forme symétrique engendre un mouvement visuel particulier qui la subdivise en deux parties, engendrant une oscillation entre son unité gestaltienne et les vectorialités propres de ses parties.

Par ailleurs, toute symétrie est interprétée dans son rapport énergétique avec une symétrie potentielle. L'un des thèmes picturaux les plus fréquents, la représentation du visage humain, est spécifiquement dynamisé par la tension qui s'établit entre les deux côtés du visage, toujours asymétriques, par rapport aux deux « bonnes formes », que serait la rotation symétrique du côté droit sur la gauche, ou du côté gauche sur la droite.

Toutes les formes ouvertes, unidirectionnelles ou polydirectionnelles, se prolongent dans le champ visuel environnant selon leur orientation vectorielle. Par leur regroupement, les formes ouvertes produisent des volumes actuels internes ; par leur prolongement, des volumes virtuels internes. De même, le regroupement de formes fermées produit des volumes internes virtuels.

RÉPERTOIRE DES FORMES

La description doit, au niveau de l'élément de base comme au niveau syntaxique, pouvoir rendre compte des mouvements et interactions qui interviennent de façon dynamique dans les formes ou super régions produites par la production visuelle.

Étant donné les carences des répertoires de formes existantes[108] qui excluent les formes ouvertes autant que les formes virtuel-

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

les qui sont pourtant des variables fondamentales du langage visuel, nous avons élaboré un système de description du répertoire des formes présenté dans l'annexe II.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Notes bibliographiques

1. Jacques BERTIN, *Sémiologie graphique*, Mouton-La Haye, Paris, 2e éd., 1973, pp. 9-14.
2. M. MCLUHAN, *La Galaxie Gutenberg*, trad. française, Montréal, HMH, 1966.
3. Ludwig WITTGENSTEIN, *Philosophical Investigations*, Oxford, 2e éd., 1958, n° 65.
4. W.V. QUINE, *Relativité de l'ontologie et autres* essais, (1969), Paris, Aubier, 1977, p. 145.
5. W.V. QUINE, op. Cit., pp. 145-146.
6. W.V. QUINE, *op.* Cit., p. 145.
7. W.V. QUINE, *op.* Cit., pp. 104-105.
8. W.V. QUINE, *op.* Cit., p. 139.
9. M.E. CHEVREUL, *The Principles of Harmony and Contrast of Colors* (1839), New York, Londres, Van Nostrand Reinhold, 1981.
10. Faber BIRREN, *Principles of Colors*, Van Nostrand Reinhold, 1969, p 50.
11. MAXWELL, cité dans F. Birren, op. *cit.*, p. 53.
12. W. GOETHE, *Le traité des couleurs* (1810), Paris, Triades, 1973.
13. W. KANDINSKY, *Écrits complets*, Tome 2, *ibid.*, p. 46.
14. Marcel BOLL, Jean DOURGNON, *Le secret des couleurs*, Paris, P.U.F., pp. 23 et ss.
15. Marcel BOLL *et al.*, *op. cit.*, p. 69.
16. Yves LE GRAND, Variations dans la vision des couleurs, *Problèmes de la couleur*, Paris, S.E.V.E.N., 1957, pp. 75-91, 76.
17. Yves LE GRAND, *op.* Cit., p. 77.
18. Marcel GUILLOT, Variété des couleurs obtenues en peinture avec un seul pigment, *Problèmes de la couleur*, *ibid.*, p. 174.
19. Josef ALBERS, *Interaction of Colour* (1963), New Haven et Londres, Yale University Press, 1971, p. 5.
20. Harald KÜPPERS, *La Couleur*, Fribourg, Office du livre, 1975, p. 37.
21. Johannes ITTEN, *The Elements of Colour* (1961), New York et Londres, Van Nostrand Reinhold, 1970.
22. Ludwig WITTGENSTEIN, *Remarks on Colour* (1950-1951), Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 1978, I parag. 73, p. 26e.
23. W. KÖHLER, Physical Gestalten (1920), in *A* Source *Book of Gestalt Psychology*, Londres, Routledge, Kegan Paul, 3e éd., 1967, p 21.
24. Dora VALLIER, Le problème du vert dans le système perceptif, *Semiotica*, 26/1-2, 1979, pp. 1-14.
25. Harald KÜPPERS, *La couleur*, Fribourg, Office du livre, 1975, p. 15.
26. L. HJELMSLEV, *Prolégomènes à une théorie du langage*, *ibid.*, p. 77.
27. L. HJELMSLEV, *Op. Cit.*, pp. 77-78.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

28. L. HJELMSLEV, *Op. Cit.*, p. 78.
29. L. HJELMSLEV, op. cit., pp. 79-80.
30. Harald KÜPPERS, op. *cit.*, p. 66.
31. Rudolf ARNHEIM, *Art and Visual Perception*, Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 1954, p. 348.
32. Harald KÜPPERS, *op. cit.*, p. 26.
33. E. JACOBSON, *Basic Color*, Chicago, Paul Theobald, 1948.
34. Josef ALBERS, *Interaction of Color, ibid.*, p. 3.
35. Rudolf ARNHEIM, *op. cit.*, p. 342.
36. Rudolf ARNHEIM, op. *cit.*, p. 343 sq.
37. Rudolf ARNHEIM, op. *cit.*, p. 337.
38. M.E. CHEVREUL, *The Principles of Harmony..., ibid.*, par. 398, p. 145.
39. Brant BERLIN, Paul KAY, *Basic Color Terms*, Berkeley, University of California Press, 1969.
40. Jacques BERTIN, *Sémiologie graphique, ibid.*, p. 20.
41. W. GOETHE, *Le traité des couleurs, ibid.*, par. 147, p. 103.
42. L. WITTGENSTEIN, *Remarks on Colour, ibid.*, parag. 152, p. 36e.
43. Adhemar GELB, Colour Constancy, A *Source Book of Gestalt Psychology, ibid.*, pp. 197-198.
44. Josef ALBERS, *Interaction of Color, ibid.*, p. 13.
45. Yves GALIFRET, Perception des sources lumineuses et des surfaces réfléchissantes, *Problèmes de la couleur, ibid.*, pp 29-44, p. 43.
46. M.E. CHEVREUL, *The Principles of Harmony..., ibid.*, p. 78, parag. 151.
47. A.M. MONNIER, Élaboration du message lumineux au niveau de la rétine, *Problèmes de la couleur, ibid.*, pp. 15-27, p. 17.
48. Rudolf ARNHEIM, *op. cit.*, p. 315.
49. Rudolf ARNHEIM, op. cit., p. 354.
50. Adhemar GELB, op. cit., p. 198.
51. Hans WALLACH, Brightness Constancy and the Nature of Achromatic Colors, *Documents of Gestalt Psychology*, Mary Heule (édit.) University of California Press, Berkeley et Los Angeles, 1961.
52. Hans HOFMANN, *Search for the real*, Cambridge, Mass., M.I.T., Press, 1948, p. 68.
53. M.E. CHEVREUL, cité dans Charles Blanc, *Grammaire des arts du dessin*, Paris, HACHETTE, 1880, p. 563.
54. W. GOETHE, op. cit., parag. 48, p. 78.
55. W. GOETHE, op. cit., parag. 805-806, p. 243.
56. W. GOETHE, *op. cit.*, parag. 812, p. 244.
57. W. GOETHE, op. cit., parag. 815, p. 244.
58. W. GOETHE, op. cit., parag. 814, p. 244.
59. Josef ALBERS, *op. cit.*, p. 41.
60. Albert H. MUNSELL, A *Grammar of Color*, New York, Van Nostrand Reinhold, 1969, p. 28.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

61. Charles BLANC, *op.* Cit., pp. 561-562.
62. C. MUSATTI, Les phénomènes d'égalisation entre surfaces chromatiques, *Problèmes de la couleur, ibid.*, pp. 93-104, p. 94.
63. C. MUSATTI, *op.* Cit., p. 94.
64. C. MUSATTI, *op.* Cit., p. 95.
65. C. MUSATTI, op. Cit., p. 95.
66. C. MUSATTI, op. cit., p. 99.
67. C. MUSATTI, *op.* Cit., p. 100.
68. W. KÖHLER, *The Task of Gestalt Psychology*, Princeton University Press, 1969, p. 41.
69. Cf. D. KATZ, *The World of Colour*, London, Kegan Paul, Trench, Trubner, 1935.
70. G. KANIZSA, Gradient marginal et perception chromatique, *Problèmes de la couleur, ibid.* pp 107-114, p. 113.
71. Johannes ITTEN, *The Elements of Color, ibid.*, p. 15.
72. W. GOETHE, *op.* Cit., par. 30, p. 81.
73. W. KOHLER, *The Task of Gestalt Psychology, ibid.*, p. 41.
74. Wilhelm FUCHS, The Influence of Form in the Assimilation of Colours, A *Source Book of Gestalt..., ibid.*, pp. 95-103, p. 101.
75. Max WERTHEIMER, Gestalt Theory (1925), A Source *Book of* Gestalt..., *ibid.*, p. 5.
76. Josef ALBERS, *op.* Cit., p. 18.
77. Josef ALBERS, op. Cit., p. 41.
78. Josef ALBERS, *op.* Cit., p. 46.
79. Marcel GUILLOT, Variété des couleurs obtenues en peinture avec un seul pigment, *op. cit.*, p. 167.
80. E.M. CHEVREUL, *op.* Cit., p. 192, par. 874.
81. G. KANIZSA, Gradient marginal et quotient chromatique, *Problèmes de la couleur, ibid.*, pp. 107-114, p. 108.
82. Henri RABATI, Peintures pour artistes, *Problèmes de la couleur, ibid.*, pp. 155-165, 155.
83. Marcel GUILLOT, op. *cit.*, p. 169.
84. Marcel GUILLOT, op. cit., p. 174.
85. Marcel GUILLOT, *op. cit.*, p. 170.
86. Marcel GUILLOT, *op. cit.*, p. 169.
87. Marcel GUILLOT, *op. cit.*, p. 172.
88. G. KANIZSA, *op.* Cit., pp. 110-111.
89. Noël MOULOUD, *La Peinture et l'Espace*, Paris, P.U.F., 1964, p. 94.
90. Josef ALBERS, op. Cit., p. 44.
91. El LISSITZKY, Art et Pangéométrie, *El Lissitzky*, par S. Lissitzky-Kuppers, Londres, Thames & Hudson, 2e éd., 1980, p. 354.
92. Auguste HERBIN, *L'art non-figuratif non-objectif*, Paris, Lydia Canti, 1949, p. 94.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

93. Johannes ITTEN, *The Elements of Color, ibid., p.* 77.
94. Hans HOFMANN, *Search for the* Real, *ibid.,* p. 67.
95. L. MOHOLY-NAGY, *Vision in Motion,* Chicago, Paul Theobald, 1947.
96. Marcel GUILLOT, Discussion à la suite de la présentation de « La couleur dans l'architecture » par Fernand Léger, *Problèmes de la couleur, ibid.,* p. 151.
97. Marcel BOLL, Jean DOURGNON, *Le secret des couleurs, ibid.,* figure 12 : « Échelle comparative des longueurs d'ondes et des fréquences dans le spectre visible », p. 25.
98. W. KANDINSKY, *Du Spirituel dans l'art,* Paris, Éditions de Beaune, 1954, p. 72, note 1.
99. Josef ALBERS, *L'interaction des couleurs* (1963), Paris, coll. Hachette Littérature, 1974, p. 95.
100. W. KANDINSKY, *Cours du Bauhaus* (1933), Paris, Denoël/Gonthier, 1975, chapitres 2 et 3..
101. Josef ALBERS, *op. cit.,* p. 33.
102. Josef ALBERS, *op. cit.,* pp. 34-35.
103. W. KANDISKY, *Cours du Bauhaus, ibid.,* p. 91.
104. G. KANIZSA, Gradient marginal et perception chromatique, *ibid.,* p. 110.
105. G. KANIZSA, op. cit., p. 110.
106. G. KANIZSA, *op. cit.,* p. 112.
107. Rudolf ARNHEIM, op. cit., pp. 402-403.
108. H. BARRET IRVINE, *The Syntax of Art, The Logical Form of Visual Language,* Ph.D. 1981, New York University, University Microfilms International, 1983.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Chapitre **3**

Syntaxe du langage visuel

1. Règles syntaxiques

Les règles syntaxiques de langage visuel sont constituées par l'ensemble des modes d'opération par lesquels les mécanismes perceptifs instituent des interrelations entre les éléments de base dans des champs visuels spécifiques.

Les agrégats d'énergie lumineuse réfléchie que sont les colorèmes sont le siège de transformations incessantes, activées à la fois par les processus endogènes de perception et les interactions des colorèmes entre eux dans un champ visuel. Ce champ visuel, conçu comme un champ de forces, c'est-à-dire une région spatiale où des énergies produisent des effets particuliers, sera lui-même spécifié par une infrastructure différente selon les diverses formes de langage visuel, soit la peinture, la sculpture, l'architecture, etc.

En d'autres mots, les règles syntaxiques du langage visuel sont des régulatrices d'énergie et de transformations visuelles et non des rapports entre des entités stables et substantielles. Rappelons que les colorèmes ne sont pas des unités qui préexisteraient à l'émergence des variables visuelles, mais qu'ils existent et se transforment avec elles. Ainsi, on ne peut voir les colorèmes comme des corpuscules qu'à la condition de les définir, comme Bachelard l'a fait pour l'unité de la matière physique, comme des particules n'ayant ni forme ni dimension assignables, pénétrables, ne pouvant être mesurées et qui peuvent exister même sous un aspect très peu individualisé[1]. Les colorèmes sont des noyaux d'énergie à la fois comme matière, puisque « Einstein attribue une énergie à la masse au repos d'un corps inerte »[2], et, a fortiori, comme vibration de la lumière réfléchie.

Définir la syntaxe du langage visuel comme l'ensemble des modes réguliers de production de mouvements visuels, qui consti-

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

tuent des invariances dynamiques, implique certes une conception du mouvement différente de celle issue de la mécanique classique, qui réduit le mouvement au choc entre deux corps. Bachelard a rappelé que même Nietzsche véhiculait encore cette intuition simpliste du dynamisme du mouvement :

> Au fond Nietzsche n'a vécu que la volonté de frapper. Le choc et l'impulsion, l'attrait et la répulsion formaient pour lui les images dynamiques fondamentales. Il n'a pas connu ces mouvements-tremblés, ces mouvements-hésitations, toute cette phénoménologie des vibrations, des oscillations, des rythmes, phénoménologie qui donne une unité à une complexité, qui instaure la notion de fréquence au rang d'un concept primitif, d'un concept simple... Nietzsche n'a pas non plus accédé à cette énorme problématique d'un mouvement qui, né dans un centre, ébranle tout un milieu, dynamise tout un espace, appelle de multiples hypothèses pour expliquer la réactivité de 1'espace.[3]

Pour saisir le fonctionnement du langage visuel, qui est davantage dynamisme que géométrie, bien que des concepts géométriques soient nécessaires pour le décrire, il faut particulièrement lutter, comme le disait encore Bachelard, « contre l'intuition ultra-réaliste du mouvement systématiquement attaché à un mobile défini, à un point matérialisé ... Au lieu d'un mobile déterminé, c'est un *milieu dynamisé* qu'il nous faut étudier »[4].

C'est donc par une conscience accrue des conséquences de la coupure épistémologique dévoilée par Bachelard qu'il faut envisager le caractère énergétique des unités de base et des interrelations syntaxiques entre ces éléments. Les processus de perception y joueront un rôle majeur, de sorte que l'on ne pourra décrire un énoncé visuel qu'après l'avoir construit, selon les modes syntaxiques propres à ce type de langage.

Faut-il rappeler que la grammaire visuelle ne peut utiliser, pour se constituer, des critères externes à la Chomsky qui établiraient qu'une proposition sur sa structure serait adéquate lorsqu'elle rend correctement compte de l'intuition linguistique du locuteur, c'est-à-dire du fait qu'un utilisateur langagier reconnaît que tel ou tel fait linguistique appartient légitimement à sa langue propre. Comme nous l'avons mentionné précédemment, les locuteurs visuels, c'est-à-dire les artistes ou producteurs de représentations visuelles, n'ont pas de véritable autorité sur ce qui appartient ou non à ce langage. En d'innombrables occasions, à l'égard du langage visuel d'autres groupes, ou encore d'une école par rapport à une autre, comme les Académistes vis-à-vis des Impressionnistes, ils ont nié la propriété d'être

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

« langage visuel » à des types d'énoncés qui ont, de fait, été reconnus tels par la collectivité culturelle ultérieurement. Par ailleurs, les sémiologues qui étudient le langage visuel ne sont généralement pas des « utilisateurs » de ce langage et ne sauraient, à partir d'une pratique, acquérir une compétence linguistique analogue à celle du grammairien du langage verbal qui, lui, en est un usager.

La sémiologie ne pourra donc invoquer pour sa validation que le critère interne de la déductibilité ou de la cohérence forte produite par le fait que ses propositions sur la structure grammaticale de ce langage visuel s'appuient véritablement sur les hypothèses et définitions qui ont servi à l'élaboration de sa théorie linguistique et sur le caractère heuristique de cette théorie pour rendre compte du fonctionnement du langage visuel.

L'un des premiers objectifs d'une grammaire est de décrire le plus grand nombre d'énoncés possibles d'un langage avec un nombre limité de règles établies à un niveau structurel fondamental. Cependant, comme ces règles syntaxiques doivent rendre compte du fonctionnement du langage visuel existant, elles doivent pouvoir déterminer les composantes de toutes les formes de langage visuel existantes et non en exclure certaines, sous peine de ne pas offrir une description adéquate de ce langage. Elles doivent également pouvoir décrire les modes de production et d'opération de tous les types futurs d'énoncés visuels, c'est-à-dire offrir des règles transformationnelles pouvant rendre compte de l'engendrement de nouveaux énoncés comme ensembles de constituants visuels formés à partir des règles déjà définies.

Les règles syntaxiques qui permettent la constitution d'un champ visuel particulier, c'est-à-dire d'un espace offrant la coexistence simultanée d'une multiplicité de stimuli dans les trois dimensions, se présenteront nécessairement comme le fondement de toute interprétation sémantique ultérieure de ce langage, puisqu'elles permettent de déterminer les fonctions linguistiques et les interrelations des éléments dans le texte global. Mais à son niveau propre, la grammaire visuelle n'a pour tâche que de décrire les opérations par lesquelles ces éléments de base sont constitués et interreliés pour former des ensembles plus complexes.

Les regroupements entre les éléments de base du langage visuel sont effectués par l'entreprise des opérations perceptives qui doivent s'intégrer à la structure de chacun des champs visuels parti-

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

culiers. Ces règles sont interreliées de façon ordonnée, de sorte que les opérations de premier niveau sont nécessairement effectuées avant celles de deuxième niveau et constituent leur fondement indispensable ; les règles des deux premiers niveaux fondent les opérations des niveaux supérieurs, regroupant des éléments plus nombreux, dans des schèmes perceptuels de plus en plus complexes.

Ainsi, les interrelations syntaxiques entre les premiers corrélatifs de la perception, auxquelles s'ajoutent les percepts de nouvel-les centrations, constituent des agglomérats, ou sous-ensembles, produits par certains opérateurs, puis des regroupements d'ensembles, ou super régions, à partir d'autres opérations jusqu'à l'élaboration de systèmes de régions, de sous-régions et de super régions qui seront à leur tour organisés en systèmes de systèmes par des opérateurs dialectiques de plus haut niveau.

Les règles syntaxiques qui conditionnent les liaisons et transforment les fonctions internes/externes des colorèmes peuvent être regroupées sur trois niveaux principaux :

1. Les règles de regroupement des colorèmes entre eux qui dépendent :
   a) des rapports topologiques ;
   b) des rapports gestaltiens ;
   c) des lois d'interaction des couleurs.
2. Les règles issues des rapports des colorèmes avec la structure énergétique du champ visuel où ils sont insérés, soit le Plan originel pour le pictural, le Cube virtuel pour le sculptural, et l'extension environnementale pour l'architectural.
3. Les règles modales qui président aux effets de distance, inscrits dans divers systèmes ou modes de perspectives.

2. Rapports topologiques

Les règles syntaxiques qui coordonnent les liaisons et fonctions des colorèmes regroupent en premier lieu les rapports topologiques, qui sont à la base même de toute construction du réel. Nous rappellerons brièvement les structures de ces relations, dont nous avons déjà fait état dans nos travaux antérieurs[5].

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Le voisinage. C'est la relation fondamentale par laquelle se constitue la fonction du continu dans un champ spatial quelconque. Il est produit à la fois par un mécanisme perceptif et par les forces spécifiques du champ visuel. Bachelard a souligné son importance en sciences physiques en déclarant que la force dans la continuité d'un champ « se présente comme déterminée par des conditions de *voisinage.* Ce terme, vague dans le langage commun, reçoit toute la netteté désirable dans les expressions mathématiques »[6]. Dans la spatialité visuelle, cette relation instaure une proximité ou une liaison immédiate à partir d'une contiguïté homogène, d'une attraction, d'une fusion, d'une ouverture ou d'une similitude suffisamment dynamiques entre des éléments qui peuvent topographiquement être distants ou qualitativement différents par certaines de leurs variables visuelles. En d'autres mots, le voisinage est une relation instaurée par une causalité émanant du champ visuel ou du processus de perception entre colorèmes ou entre variables visuelles particulières dans un colorème.

La séparation. C'est une relation instaurée par une causalité externe ou interne établissant une différence/disjonction entre les variables visuelles, actuelles ou virtuelles de certains colorèmes à partir de l'état des frontières, de variations chromatiques, des distances dans les trois dimensions perçues comme telles, etc. Ainsi, la juxtaposition est une relation entre deux colorèmes nécessairement perçus comme séparés.

Les rapports fondamentaux de voisinage/séparation ne peuvent être assignés à des régions visuelles de façon objective, à partir d'une seule caractéristique parmi les variables visuelles, parce qu'aucune variable visuelle en soi ne peut déterminer la force énergétique propre d'un colorème qui résulte aussi bien de l'ensemble de ses variables constitutives que de leur interaction avec le champ ambiant. Ces rapports sont des relations qui sont ou non instaurées entre des colorèmes par le processus perceptif.

L'emboîtement. Ce phénomène se produit lorsqu'un colorème est situé perceptivement entre deux autres colorèmes, semblables ou dissemblables ; par exemple B dans ABC, ABA, etc. Ce rapport modifie la vectorialité des colorèmes enveloppants, accentue leur séparation d'une région tout en les liant plus étroitement, puisque le colorème emboîté s'insère comme une partie dans un ensemble constitué. Cette relation est toujours asymétrique, puisqu'elle résulte

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

de la différence d'implantation dans le plan des colorèmes interreliés.

L'enveloppement. C'est aussi une relation vectorielle liant plusieurs colorèmes les uns aux autres lorsque certains entourent totalement ou partiellement certains autres. Cette relation crée une relation de dépendance plus forte que l'emboîtement, entre l'enveloppant et l'enveloppé, qui modifie ou multiplie plusieurs de leurs dynamismes.

Exemple:

A A
A A
B
A A

L'ordre de succession. C'est le type de rapport qui est instauré entre des colorèmes, dont certaines des variables visuelles se répètent dans les trois dimensions. Il peut impliquer la répétition ou similitude de certaines variables dans une implantation différente, qui modifie leurs interrelations dynamiques avec le champ ambiant, et ses variantes, telles la récurrence, la symétrie, l'asymétrie, l'alternance, l'inversion, etc.

Exemples :

AB — AB' — AB"C — AB^3 — AB^4C'
ABC — C'B'A'

L'espace tressé résulte de l'ordre de succession fondé sur l'alternance dans la profondeur, $A_BA'_{B'}$, alors que l'espace feuilleté résulte de la superposition d'une succession de strates de colorèmes dans la profondeur.

D'une façon générale, la sérialisation est un ordre de succession, où se retrouve un principe de répétition de colorèmes ou super colorèmes possédant plusieurs variables visuelles communes ; il en est ainsi de l'ensemble A — B — A' — C — A" — D. L'ensemble des ordres de succession, établis par la perception entre des regroupements de régions, constitue le matériau de base du rythme, structurant l'espace particulier d'une œuvre.

Outre ces rapports topologiques, qui fournissent les principaux modes de regroupement des colorèmes, nous rappelons que certaines notions topologiques jouent un rôle primordial dans les interrelations entre les régions. Il en est ainsi de la notion de *continu*, qui est une fonction résultant de l'état des éléments de base per-

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

çus comme suffisamment voisins, rapprochés, denses et compacts pour qu'aucune disjonction ne les sépare au point où un vide énergétique s'interpose entre eux.

Le continu spatial ne doit pas être confondu avec le continu temporel ou ce continu de la durée qui peut ou non accompagner la conscience de l'expérience. Comme le commentait Bachelard, le sentiment de la durée de Bergson ne peut fonder un continu spatial :

> Pour Bergson, la continuité est une donnée immédiate de la conscience. C'est cette *continuité intime,* que nous plaquons sur les prises discontinues de l'expérience externe.[7]

Selon Bachelard, si une nouvelle ontologie devait aujourd'hui se fonder non pas sur le sens commun, mais plutôt sur les véritables informations que nous possédons sur la structure du réel, la notion de continu deviendrait pour celle-ci très problématique : « La matière la plus compacte pour le sens commun doit être tenue pour un assemblage de corpuscules très dispersés »[8], c'est-à-dire un discontinu.

Au niveau d'une phénoménologie de l'expérience ou d'une sémiologie du langage visuel, ce discontinu est un fait premier, aussi bien à partir du déroulement même de l'expérience perceptive et de la multiplicité des stimuli hétérogènes qu'elle rencontre, qu'au niveau logique où elle entend se constituer comme science expliquant des effets par des causes : « Toute phénoménologie causale est obligatoirement discontinue ; car on ne parle d'un effet qui suit une cause que pour un effet qui *diffère* de la cause »[9].

La notion de continu spatial est donc un pôle élaboré par la perception à partir du discontinu qu'offrent les variables visuelles sur la base d'un certain nombre d'hypothèses analytiques adoptées par les processus de perception. Comme l'espace, le continu n'est pas une donnée, mais une construction de la perception.

La vectorialité. C'est une relation issue en premier lieu de la structure topologique de la région, constituée d'une couche centrale à densité maximale et de couches périphériques à densité décroissante. La vectorialité transforme donc toute masse colorématique en un mouvement énergétique centrifuge/centripète doté d'une orientation et susceptible de réagir à des forces vectorielles animant le champ ambiant.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

L'ouverture/fermeture d'une région ou d'une super région. Selon l'état de ses frontières, elle détermine ses relations avec les colorèmes ou super colorèmes environnants transformant en même temps les interactions initiées par les autres variables visuelles.

3. Rapports gestaltiens

Au niveau des agrégats de colorèmes, les variables visuelles se regroupent dans des mouvements visuels décrits par les lois de perception gestaltiennes. Nous les résumons :

- La constitution du rapport *figure fond* qui dote d'une densité dynamique plus grande les régions sur lesquelles s'exerce plus directement une centration. Elle institue un rapport de superposition et de profondeur.
- Les régions se regroupent par la suite à partir du facteur de *proximité* dans les trois dimensions. Les éléments les plus rapprochés s'amalgament pour constituer une gestalt plus régulière, simple, relativement fermée et symétrique. Ce mouvement visuel généralisé constitue la pression de la bonne forme.
- Le regroupement se produit en outre sous l'effet du facteur de *similitude* entre certains aspects de colorèmes. La similitude qui influence le plus un regroupement est la couleur, puis les similitudes entre les autres variables visuelles. Le facteur de similitude tend à établir une homogénéité du champ.
- Le regroupement est aussi conditionné par le facteur de *clôture* ou de fermeture dans les colorèmes, c'est-à-dire que les frontières ou vecteurs qui tendent à enfermer une étendue, à la refermer, créent des liaisons plus fortes entre certains éléments les séparant des autres.
- Les plans, lignes ou vecteurs, qui peuvent former une *bonne courbe ou* arabesque continue et simple, se relient entre eux. De même, les éléments qui se prêtent à la formation d'un bon angle, c'est-à-dire d'un angle droit, aigu ou obtus sont regroupés par la perception.
- Les vecteurs qui semblent se diriger dans la *même direction* se regroupent perceptivement.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

- Une autre loi de regroupement est celle de l'habitude ou de *l'expérience acquise où* la perception sélectionne et regroupe des éléments qui permettent de constituer une image visuelle qui, pour quelque raison, est devenue pour le percepteur une image connue et familière. La similitude iconique relève de cette polarisation des variables visuelles par des images mentales visuelles, plus ou moins schématiques ou boniformisées.

Sur le plan de la dynamique opérationnelle, il faut souligner que les rapports gestaltiens tendent à produire des liaisons topologiques entre régions, sous-régions ou super régions à partir de mécanismes perceptuels qui s'ajoutent aux mécanismes de liaison des centrations perceptives. La constitution de formes, ou d'ensembles gestaltiens, résulte souvent d'une minimalisation dirigée des séparations et d'une accentuation des voisinages en rapport avec des régions qui apparaîtraient comme disjointes sans l'intervention des règles gestaltiennes et topologiques.

Ces regroupements produits par les opérateurs topologiques, sous la pression des règles gestaltiennes, sont perçus comme des totalités plus ou moins dépendantes d'unités plus larges, perceptives ou conceptuelles, elles-mêmes soumises aux mêmes règles topologiques et gestaltiennes. Toute totalité peut donc constituer une sous-gestalt pour une gestalt potentielle ultérieure, plus large et importante pour le percepteur. Ces regroupements peuvent aussi, sous l'effet de perceptions prolongées, se dissoudre et les régions composantes seront isolées ou regroupées dans des ensembles différents, régis de la même façon par les rapports topologiques et gestaltiens.

L'ensemble des foncteurs d'opération gestaltienne constitue des groupes de colorèmes en liaison continue ou discontinue, les dotant successivement de positions centrales ou périphériques, de positions à l'avant et à l'arrière, modifiant corrélativement leur densité, leur énergétique et leurs interactions avec les régions environnantes.

4. Lois d'interaction de la couleur

Les principales lois d'interaction de la couleur sont la loi d'égalisation, les contrastes simultanés chromatiques et tonaux, les contrastes successifs chromatiques et tonaux, le mélange optique et certains

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

effets, dits accidentels mais réguliers, comme l'effet moiré produit par la superposition de deux grilles sur un axe légèrement décalé, la production de couleurs par des juxtapositions de noir/blanc dans une région, etc.

L'interaction entre les couleurs est l'un des mécanismes les plus puissants dans la production de voisinage, par dissolution des frontières, jonction de régions éloignées, surimposition sur deux régions d'un film analogue, par répétition de formes ou égalisation des chromas, etc. Mais elle peut aussi provoquer des séparations, en transformant les intensités chromatiques, les tonalités, les dimensions, positions et vectorialités de régions ou super régions.

Étant donné la complexité du comportement des divers pôles chromatiques et pour éviter la répétition, nous renvoyons le lecteur au chapitre 2 sur les mécanismes des lois d'interaction des couleurs.

5. Spécificité des champs linguistiques visuels

Les divers types de langage visuel (peinture/photographie, sculpture, architecture, etc.) ne se distinguent pas entre eux par l'utilisation des variables visuelles qui leur sont, de fait, communes ; ils se différencient plutôt dans leur structure syntaxique et sémantique par les hypothèses analytiques qui les ont engendrés et qui les dotent d'une infrastructure permanente que nous appelons le Plan originel, dans le cas de la peinture, le Cube virtuel, dans le cas de la sculpture, le Cube environnemental dans le cas de l'architecture.

La notion de Plan originel a été élaborée par l'artiste Wassily Kandinsky dans sa démarche pour produire une grammaire de la création picturale. L'expression peut être employée de façon générale pour renvoyer à cette structure proprement grammaticale qui fonde la spécificité des champs linguistiques visuels. À cet égard, la proposition de Kandinsky est aussi fondamentale pour le développement de la sémiologie que celle de la phonologie de Troubetskoy pour le développement de la linguistique verbale. C'est uniquement, en effet, par la structure du Plan originel que les variables visuelles utilisées dans diverses formes de langage visuel cessent d'être de pures données matérielles pour acquérir des fonctions linguistiques.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Il importe de distinguer nettement entre le Plan originel de la peinture, de la sculpture, de l'architecture, et le plan pictural ou le plan sculptural, au niveau de la réalisation effective d'une œuvre dans ces trois secteurs. Le Plan originel est une infrastructure préalable à toute production du discours visuel qui présente une énergie spatiale potentielle, permettant aux variables visuelles, qui sont des qualités physiques appartenant à toute la réalité visuelle, d'être insérées dans un contexte où elles peuvent être dotées de fonctions linguistiques.

Par opposition, le plan pictural ou le plan sculptural désigne un niveau énergétique résultant de l'utilisation, par le producteur artistique, d'un ensemble de telles ou telles variables visuelles, possédant des potentialités d'organisation propres, selon les règles syntaxiques topologiques et gestaltiennes, mais qui ne se définissent spatialement qu'en interaction avec les énergies structurelles du Plan originel.

Le Plan originel pictural ou le Cube virtuel sculptural correspondent à l'ensemble des fonctions dynamiques liées au support/ format qui véhicule le message pictural ou sculptural, lequel préexiste à la production de tout plan pictural ou sculptural et qui conditionne les mouvements des énergies plastiques produites par l'artiste. Cette infrastructure du Plan originel, indépendante de toute stratégie de production artistique, organise un niveau de contraintes énergétiques constantes qui imposent des liaisons/transformations proprement grammaticales aux colorèmes qui leur seront incorporés.

Ainsi, outre les opérations syntaxiques déterminées qui découlent de la reconnaissance perceptive des variables visuelles dans les colorèmes et les fonctions qu'acquièrent des regroupements de colorèmes, celles-ci sont déterminées et transformées par leur insertion dans l'infrastructure du Plan originel. Ces opérations sont regroupées dans un ensemble de trajets énergétiques spécifiques, que nous allons décrire en rapport avec le Plan originel pictural et sculptural, en y adjoignant l'étude des modes syntaxiques particuliers que sont les perspectives qui auront à s'y insérer.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Notes bibliographiques

1. Gaston BACHELARD, *L'activité rationaliste de la physique contemporaine*, Paris, P.U.F., 1951.
2. Gaston BACHELARD, Op. *Cit.*, p. 110.
3. Gaston BACHELARD, op. *cit.*, p. 52.
4. Gaston BACHELARD, Op. *Cit.*, p. 184.
5. Fernande SAINT-MARTIN, *Les fondements topologiques de la peinture*, Montréal, HMH, 1980.
6. Gaston BACHELARD, *op. cit.*, p. 60.
7. Gaston BACHELARD, *op. cit.*, p. 55.
8. Gaston BACHELARD, op. *cit.*, p. 102.
9. Gaston BACHELARD, *op. cit.*, p. 216.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Chapitre **4**

Plan originel pictural

Que l'on considère l'œuvre picturale comme un espace de vie dans lequel le percepteur doit s'engager pour un temps indéterminé, comme un espace de mouvement libre qui sollicite ses investissements perceptuels, ou encore comme un environnement particulier par rapport auquel le percepteur doit globalement se situer, il demeure que cet espace se présente d'une façon spécifique dans l'espace ambiant. À la différence des objets naturels, l'œuvre picturale se présente à la vision comme un *plan frontal délimité,* c'est-à-dire, une portion d'espace de peu d'épaisseur, habituellement désignée sous le nom de surface sur laquelle sont déposés/imprégnés les éléments plastiques.

Cette surface frontale est habituellement présentée à la verticale, de façon à permettre une réfraction égale ou relativement équilibrée des rayons lumineux. Même disposée occasionnellement à l'horizontale ou à l'oblique, au sol ou au plafond, sa structure relève de la dynamique du plan frontal, dont l'une des premières caractéristiques est d'apparaître alternativement comme concave ou convexe à la perception commune.

Ce plan matériel frontal est le support physique du fait pictural, au sens que la théorie de l'information donne au canal de transmission de tout message. Sa structure est déterminante quant aux potentialités d'organisation du fait pictural. Les premières études à son sujet ont été faites par Kandinsky, le pionnier de l'analyse sémiologique de la peinture. À partir de la réflexion de Signac sur le Postimpressionnisme, la démarche de Kandinsky s'est inspirée de la révolution saussurienne et des premières découvertes de la Gestaltpsychologie en vue de construire une éventuelle grammaire de la création explicitant les éléments premiers et les lois syntaxiques du langage pictural. Cette recherche forma le pivot de son enseignement au Bauhaus axé, comme il l'a écrit, sur « une étude des éléments

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

primaires... (et une) utilisation des tensions des éléments comme langage »[1]. C'est sur la base d'une définition de l'œuvre plastique comme un champ de forces différenciées et d'une théorie des tensions et de leurs conflits qu'il développe sa grammaire de l'œuvre picturale. Mais sa plus géniale contribution réside sans doute dans l'intuition qu'il a eue d'un champ de forces encore plus fondamental, conditionnant la représentation plastique, constitué au sein du plan physique préalable qui doit recevoir l'œuvre et qu'il a appelé le *Plan originel.*

Ce Plan originel fait partie des structures objectives qui caractérisent l'œuvre plastique, en ce sens que son existence se situe en dehors de l'épiderme humain, dans la réalité externe, et que sa détermination matérielle engendre des contraintes spécifiques et externes à la perception et à l'activité de représentation visuelle. Certes le Plan originel ne peut exister pour l'artiste en dehors des processus subjectifs de perception, mais il conserve une altérité irréductible, grâce à cette « résistance de la matière » à nos trajets de structuration du réel dont a parlé Piaget.

Il faut en effet souligner fortement l'autonomie première de ce champ objectif dans lequel s'inscrit la projection artistique qui s'offre comme une structure organisée, sous-jacente et permanente transformant de façon continue les trajets discursifs de l'artiste et se posant comme un champ sémantique ayant une densité propre devant la « pulsion de signifier » de l'artiste.

Kandinsky définissait ce Plan originel comme cette « limitation délibérée d'une portion de l'univers sur laquelle la composition se fera »[2] ou encore « la surface matérielle appelée à porter l'œuvre »[3]. Cette définition est incomplète en ce qu'elle ne spécifie pas que cette portion de l'univers doit se présenter comme un type défini de surface dont les particularités dépendront des éléments qui l'engendrent. La limitation délibérée qui élit cette portion de l'univers ne fera pas que mettre dans un cadre une partie quelconque de l'univers avec l'ensemble indifférencié de ses propriétés, mais elle instituera aussi des structures spécifiques susceptibles de faire naître le champ pictural.

Il ne s'agit pas ici de ce champ de l'image iconique dont Meyer Schapiro a rappelé qu'il subissait diverses contraintes à partir de la fonction expressive de ses éléments non mimétiques : marges, encadrement, orientation, etc., mais du champ matériel lui-même préala-

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

ble à l'inscription de tout signe, mimétique ou non mimétique. En effet, c'est ce champ primordial que Schapiro évoquait plus rapidement :

> Quand il n'y a pas de frontière du champ, comme dans les peintures de grottes préhistoriques, les images non encadrées, ou des rochers ou de vastes murs, nous centrons l'image dans notre propre visée ; dans un champ défini, le centre est pré-déterminé par les frontières ou le format et la figure isolée est caractérisée en partie par sa position dans ce champ.[4]

Dans le premier cas, le mouvement visuel qui instaure un cadre dans lequel centrer l'image résulte de la pression gestaltienne ; le deuxième cas souligne l'interaction entre la figure et le champ formé par le Plan originel.

De par sa réalité objective même, le Plan originel offre une structure particulière, quelles que soient sa forme, sa substance matérielle ou sa dimension. Avant toute intervention humaine, ce Plan originel présente un ensemble de tensions spécifiques auxquelles devront se confronter les gestes produits par l'artiste et les éléments matériels qu'il utilisera.

Les structures de ce Plan originel établissent un ensemble de coordonnées qui constituent directement, par elles-mêmes, des signifiants/signifiés particuliers analogues à ces structures syntaxiques avec lesquelles l'homme doit composer lorsqu'il tente de s'exprimer dans une langue naturelle déjà constituée. Ces caractéristiques du Plan originel qui sont les premiers signifiants de l'objet pictural ne doivent pas être confondues cependant avec les métaphores ou interprétations globales qui lui ont été parfois attribuées et qui varient avec les époques et les sensibilités, sans égard à la nature de sa constitution propre.

Pour Alberti, par exemple, le Plan originel représentait une coupe plane effectuée à une certaine distance dans le trajet du cône visuel et par rapport à laquelle devront être élaborées les lois du raccourci et de la position linéaire, permettant de suggérer la profondeur localisée devant et derrière ce panneau-limite, en dépit de la planéité inhérente à la surface[5].

Braque y voyait plutôt un symbole synthétique d'une réalité voilée, attendant le geste créateur pour être emmenée à la surface du visible :

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

> Quand je commence, il me semble que mon tableau est de l'autre côté, seulement couvert de poussière blanche, la toile. Il me suffit d'épousseter. J'ai une petite brosse à dégager le bleu, une autre le vert ou le jaune : mes pinceaux. Lorsque tout est nettoyé, le tableau est fini.[6]

Kandinsky lui-même célébrera, à certaines heures, la « toile vide » comme une « vierge pure et chaste », cette « toile pure qui est elle-même aussi belle qu'une peinture »[7]. Ces analogies par leur caractère trop synthétique et d'une diversité aussi grande que les structures de sensibilité des artistes, ne peuvent servir de fondement à une recherche sémiologique délibérément axée sur les propriétés des signes eux-mêmes offrant une structure commune à laquelle tous les artistes auront à se confronter dans la matérialité objective du Plan originel.

1. Éléments plastiques selon Kandinsky

La contribution de Kandinsky à l'étude du Plan originel demeure prépondérante aujourd'hui. Mais si elle a contribué d'une façon absolument radicale à la transformation du champ pictural, ainsi qu'à sa perception, elle n'a jamais été réassumée ou remise en question, de façon directe, par les artistes ou les théoriciens de l'art.

Kandinsky fut le premier à reconnaître consciemment l'importance de cet « organisme » avec lequel l'artiste est en dialogue constant et à tenter de décrire ses particularités. Cependant, à partir de l'orientation de sa recherche, qui attire d'abord l'attention sur les éléments analytiques du discours pictural (point, ligne, puis couleur), la description ultérieure de ce plan sera tout entière dépendante des intuitions qui définissent ces éléments, sans permettre au plan matériel préalable de se dévoiler dans toutes ses dimensions.

La difficulté particulière de la démarche de Kandinsky réside en effet dans son recours pour la définition des éléments premiers du discours pictural à une intuition géométrique, c'est-à-dire logique, et non à une visée de ces éléments dans leur réalité énergétique, matérielle et spatialisante. Son processus analytique est bien marqué dans l'espèce de saut qualitatif que révèle le titre de son ouvrage le plus important qu'il faudrait traduire *Du point et de la ligne rapportés au plan*[8] *;* Kandinsky opère, sans l'expliquer, un bond du domaine géométrique au domaine matériel et sensible de l'espace.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

La géométrie euclidienne définit ses éléments premiers comme des concepts idéaux qui ne possèdent pas les particularités et qui ne sont pas soumis aux mêmes lois que les objets matériels évoluant dans l'espace — temps. Kandinsky ne cache guère que ses définitions de base sont empruntées à cette géométrie. Ainsi débutent ses analyses :

> Le point géométrique est un être invisible. Il doit donc être défini comme immatériel. Du point de vue matériel, le point égale Zéro. — Mais ce Zéro cache différentes propriétés « humaines ». Selon notre conception, ce Zéro — le point géométrique — évoque la concision absolue, c'est-à-dire la plus grande retenue, mais qui parle cependant. — Ainsi, le point géométrique est selon notre conception, l'ultime et l'unique *union du silence et de la parole.* — C'est pour cela que le point géométrique a trouvé sa forme matérielle en premier lieu dans l'écriture — il appartient au langage et signifie silence.[9]

Et Kandinsky développera une admirable méditation sur l'intérieur « muré par l'extérieur ».

Mais en dépit de la richesse poétique de ces associations et du lien posé entre l'écriture et le graphisme plastique, Kandinsky n'a jamais éclairci le fondement, ni le moyen, de cette « incarnation », de cette matérialisation du point géométrique et surtout des transformations essentielles que subira cette notion dans le contexte plastique où il sera posé et où, en particulier, son « immobilité » devient très problématique du fait des interactions continues qui animent la matière dans l'espace — temps.

De même, poursuivra-t-il, « la ligne géométrique est un être invisible. Elle est la trace du point en mouvement, donc son produit. Elle est née du mouvement — et cela par l'anéantissement de l'immobilité suprême du point. Ici se produit le bond du statique au dynamique »[10]. Dans ce contexte, seule « une force extérieure » à lui peut faire se mouvoir ce point, de sorte que s'établissent les contrastes *absolus* de la « Passivité » et de l'« Activité », comme les tensions primordiales des éléments plastiques eux-mêmes. Ce lien générateur entre le point et la ligne, sur le plan géométrique, ne sera pas repris entre la droite et le plan par Kandinsky, en dépit du précédent euclidien.

Dès l'abord, le Plan originel est posé comme « la surface matérielle appelée à porter l'œuvre ». Cependant cette « surface matérielle » ne sera pas questionnée, quant à son possible aspect tridimensionnel ; elle sera uniquement définie par le rapport qu'elle

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

entretiendra avec les caractéristiques déjà observées dans les éléments fondamentaux eux-mêmes, à savoir le point et la ligne. La description ultérieure des éléments colorés sera tout entière ramenée aux caractéristiques découvertes dans le point et la ligne et les formes « au sens restreint » que ceux-ci engendrent.

En outre, de ce point de départ dans le champ de la géométrie euclidienne, on pourrait épiloguer longuement sur les conséquences de la décision de Kandinsky de compter le point et la ligne, fondements de l'art du dessin, comme des éléments constitutifs du discours pictural, auxquels la couleur ne s'ajoutera que comme un prolongement harmonieux, mais moins structurel, surtout si l'on songe à la place énorme que prend le phénomène coloré dans *Du Spirituel dans l'Art.*

Déjà en 1918, Mondrian avait posé que le *principe de détermination* des éléments, lequel constituait à ses yeux le processus fondamental dans l'élaboration des faits plastiques, devait porter avant tout sur la couleur, la ligne n'étant qu'un élément dérivé de l'affirmation colorée. La détermination, écrit-il,

> (. . .) est réalisée en peinture en déterminant la *couleur elle-même* aussi bien que les *plans de couleur ;* ce processus consiste à contrebalancer l'interfusion des couleurs en établissant tel ou tel type de frontières — par un plan (valeur) antithétique, ou par la ligne. La *ligne* doit en effet être vue comme la *détermination des plans* (de couleur) et à cause de cela elle a une grande importance dans la peinture. Néanmoins, le fait plastique est créé par les plans ; et Cézanne pouvait dire que la peinture consiste seulement dans les oppositions de couleurs. La plastique peut néanmoins être vue aussi du point de vue de la ligne ; des plans en fortes oppositions forment des lignes.[11]

Cette conception de la ligne est structurellement différente de celle qui prend son point de départ dans l'univers géométrique, qui n'est qu'un univers logique, car elle résulte d'une considération de la réalité visuelle elle-même.

D'une certaine façon, le Formalisme russe, comme l'exprimera, en 1923, Nikolaï Taraboukine, présentera simultanément ces deux conceptions de la ligne, en soulignant cependant que la ligne comme arabesque autonome est un élément essentiel non pas de la peinture elle-même, mais plutôt de l'art du dessin : « La ligne, bien que n'entrant pas dans la série des éléments fondamentaux de la peinture, y joue cependant un rôle important. Par ailleurs, la ligne est un élément essentiel du dessin », parce qu'elle crée l'illusion spatiale

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

du volume et parce qu'elle sert de « frontière entre deux surfaces-plans colorées contiguës »[12].

La valorisation particulière des éléments du dessin, qui s'expliquerait par une longue tradition culturelle, à laquelle Kandinsky avoue dans ses textes autobiographiques[13] qu'il était sensible, contribuera à la complexité de l'évolution de son œuvre qui ne peut s'expliquer en termes uniquement « picturaux ». Et en dépit de ses premières déclarations dans les textes de la revue *De Stijl*, cette tradition influencera aussi l'évolution de Mondrian, comme il le reconnaît dans la lettre à Sweeney :

> Only now (43) I become conscious that my work in black and little color planes has been merely "drawing" in oil color — In drawing, the lines are the principal means of expression, in painting, the color planes.[14]

Mais l'inconvénient particulier de la démarche suivi par Kandinsky est qu'elle maintient un abîme conceptuel entre une définition géométrique des éléments picturaux et une notion spatiale de ces mêmes éléments, correspondant à l'intuition infra-logique qui peut seule construire l'expérience de l'espace sensible, comme l'ont démontré les travaux de Piaget[15]. Les éléments spatialisants n'obéissent pas, en effet, aux mêmes principes d'organisation et de comportement que ceux qui régissent les éléments dans la géométrie euclidienne qu'utilisait encore Kandinsky ; d'autres géométries, non euclidiennes, fondées notamment sur des intuitions topologiques, sont plus aptes à rendre compte de leurs modes d'interrelations réciproques.

2. Éléments et Plan originel

Quant au Plan originel, s'il ne tire pas son origine d'une façon avouée de l'intuition géométrique chez Kandinsky, il n'est cependant pas posé et décrit dans ses caractéristiques matérielles comme un plan possédant une structure spécifique. Il a surtout été doté de caractéristiques dérivées des éléments constitutifs (point, ligne), ainsi que de principes d'organisation découlant d'une interprétation, soit les notions de gauche/droite, chaud/froid, etc.

Pourtant Kandinsky a souligné l'importance d'une distinction nette entre ces deux champs de force que sont le Plan originel et le plan pictural : « Ce qui importe (. . .) *C'est la nature propre du P.O.*

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

(plan originel) qui a une importance capitale et doit être considéré comme un facteur indépendant des forces de l'artiste »[16]. Par leur permanence et leur altérité, les structures propres du Plan originel s'offrent comme des contraintes préalables à tout geste plastique, analogues ainsi aux structures fondamentales de la grammaire qui déterminent la fonction sémantique tout en la maintenant infléchie dans des coordonnées relativement fixes (liaisons linéaires des formes nominales, verbales, temporelles, etc.)[17]. La pulsion expressive du sujet parlant doit composer avec ses structures préalables, même pour expliciter une expérience non linéaire qui se meut dans la durée, le multiple, la simultanéité, la multiplicité des niveaux d'abstraction, etc. que le langage verbal semble remarquablement inapte à transmettre par ses structures propres.

Aussi, dès le moment où deux droites parallèles verticales et horizontales, égales ou non entre elles, découpent et limitent une portion du réel pour y faire émerger une surface matérielle plane, le percepteur est aussitôt situé devant un fait sensible distinct de la réalité spatiale qui l'entoure, Kandinsky a signalé cette différence, mais en la réduisant à celle qui existe entre un espace qui serait en face de l'homme et cet autre espace qui entoure l'homme :

> Mentionnons que ces qualités organiques du plan se transmettent à l'espace, de sorte que la notion de l'espace en face de l'homme et la notion de l'espace entourant l'homme — malgré leur parenté intérieure — présentent toutefois certaines différences.[18]

Manifestement l'espace qui surgit du Plan originel n'est pas le même que celui que l'homme peut percevoir et expérimenter normalement en face de lui. Car la limitation elle-même imposée au champ visuel, créant un plan sous une forme déterminée, condensera et fera refluer vers un centre intérieur les énergies véhiculées par la rencontre de ces limites. Cette limitation, ou détermination spécifique dans la réalité ambiante, provient d'une décision d'élaborer dans un milieu matériel un niveau fictionnel de représentation spatiale. Mais celui-ci n'est pas un pur jeu imaginaire, il doit utiliser des éléments matériels, c'est-à-dire énergétiques, dans un projet de structuration de divers modes de représentation de l'espace.

Ainsi, Kandinsky n'a entrepris qu'indirectement la description des dynamismes internes propres au Plan originel, en dotant celui-ci des énergies spécifiques qui animent ses éléments premiers (point, ligne et les formes que la ligne engendre). Ces éléments sont conçus comme possédant des tensions internes qui contamineront, par ana-

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

logie et proximité, le plan lui-même qu'ils engendrent et sur lequel ils se déploient ; le terme « tension » renvoie à « la force plus ou moins active inhérente aux éléments ». Selon Kandinsky, la force du mouvement qui anime les éléments est constituée par la charge additionnée de « la tension et une direction ». Le terme « tension » désignerait donc les variations des charges énergétiques au sein des éléments, produisant des effets qualitatifs et quantitatifs différents, mais ne recouvrirait pas en même temps la charge vectorielle attachée à ces éléments[19].

Le système des tensions qui animent les éléments plastiques, et par contamination le Plan originel, est décrit par Kandinsky selon une liste d'antinomies qui font appel à divers champs sémantiques tels l'espace thermique (chaud/froid), l'espace tactile (lourd/léger), la géométrie (verticale/horizontale/oblique), l'espace kinesthésique (actif/passif, haut/bas), la psychologie (masculin/féminin) qui se conjuguent et s'opposent en relation avec les notions fondamentales de la spatialité : le proche (la maison) et le lointain. Nous examinerons plus en détail certains de ces opérateurs énergétiques qui nous paraissent relever davantage du niveau sémantique que d'un véritable niveau syntaxique.

Ces tensions, qui puisent leur fondement dans les éléments plastiques, se transforment et transforment les potentialités de ces éléments quand elles sont intégrées dans un Plan originel formé par les mêmes tensions, mais dans une structure énergétique qui ne varie pas. Ainsi, les tensions des éléments se modifient selon la position qu'ils occupent dans le Plan originel soit en haut/en bas, à la périphérie ou au centre selon que leur vectorialité s'oppose ou s'harmonise aux tensions du Plan originel ou par l'effet de leur dimension par rapport à celle du Plan originel. Un autre niveau de tensions s'ajoute à ceux des éléments et du Plan originel à partir de l'action propre aux formes primordiales, qui résulte de la synthèse des tensions des éléments qui les engendrent, comme le carré, le cercle, le triangle, auxquels s'ajoutent les diverses catégories de lignes, comme les lignes brisées, courbes, spirales, etc.

Les tensions antagonistes principales sont résumées ci-dessous :

Droite .....Gauche
Verticale ..... Horizontale
Lourd .....Léger
Bas ..... Haut

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Chaud .....Froid
Masculin .....Féminin
Actif .....Passif
Proche .....Lointain

Le pôle ultime de l'équilibrage des tensions est atteint par la réitération des tensions propres au Plan originel dans l'organisation des éléments ; dans le cas contraire, la représentation est qualifiée de « dramatique ».

Kandinsky a particulièrement souligné que si une approche matérialiste de la structure des éléments de base dans le discours visuel et de celle du Plan originel avait été très fructueuse, cela n'impliquait nullement que les événements picturaux soient tous liés à des « éléments posés de façon solide (matérielle) sur un Plan originel solide, plus ou moins dur et optiquement palpable ». Non seulement existe-t-il dans le langage visuel des « éléments sans poids matériel », mais l'interaction des énergies peut mener à « une surface dématérialisée »[20]. Il énumère en particulier trois formes d'état possibles pour la ligne comme pour le plan : plan support, plan d'accompagnement et plans invisibles[21]. Ces éléments et tensions sont invisibles, en ce sens qu'ils ne sont pas matérialisés localement dans des signes inscrits sur le plan pictural, mais résultent des interrelations et des vectorialités produites par d'autres éléments visibles. Nous avons appelé ces éléments proprement perceptuels des forces potentielles ou virtuelles selon leur origine et leur position dans le Plan originel. Bien qu'invisibles, rappelle Kandinsky, ces lignes, formes ou plans n'en jouent pas moins un rôle prépondérant dans l'élaboration spatiale d'une œuvre.

Tout le système de construction ou de production de l'œuvre visuelle par l'artiste consistera à injecter dans les systèmes énergétiques véhiculés par le Plan originel et par les éléments qu'il choisit d'utiliser des tensions nouvelles, expressives de l'intériorité où se joue l'expérience humaine. Par le fait même, toute œuvre visuelle, liée à la structure émotive de son producteur, ne peut qu'être spécifique et différente de toute autre : « En tout cas, nous devons le répéter : tout espace à l'intérieur du P.O. (Plan originel) est individuel avec sa sonorité propre et sa coloration intérieure »[22].

Ces tensions qui font partie des éléments eux-mêmes et qui s'additionnent de leurs interrelations sont perçues non seulement par l'œil, mais par la totalité des capacités perceptives de l'homme. Le terme « sonorité » est employé par Kandinsky pour désigner la

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

résultante synthétique dans ce processus par lequel l'homme vibre l'unisson des diverses tensions des éléments.

Cette volonté, justifiable par ailleurs, de lier la perception visuelle à la totalité de l'organisme humain, n'a pas permis à Kandinsky de distinguer suffisamment dans sa description les énergies proprement visuelles du champ des corrélations sémantiques qui ne sont plus de l'ordre de la perception. Il nous semble douteux que la verticalité, traduite par les notions de haut et de bas et liée à la gravitation, soit un phénomène objectif universel du champ visuel. Nous ne croyons pas non plus que l'horizontalité, la passivité et la froideur aient quelque lien nécessaire avec le féminin ou l'inverse avec le masculin.

L'une des oppositions plus problématique, mais combien importante chez Kandinsky, est celle des tensions qui différencient la gauche et la droite, en termes de densité, de légèreté et de vectorialité. Nous les examinerons plus en détail dans les lignes qui suivent, mais notons pour l'instant que Kandinsky est ambivalent et ne sait trop comment appliquer au Plan originel l'expérience subjective qu'il a de la gauche et de la droite. Il pose la question :

> Quel côté du P.O. doit être pris par la droite et lequel par la gauche ? Le côté droit du P.O. devrait être, en somme, celui qui fait face à notre côté gauche, et inversement... S'il en était ainsi, nous pourrions aisément transposer nos qualités humaines au P.O. et définir de cette façon les deux côtés du P.O. Pour la plupart des humains, le côté droit est le plus développé, donc le plus libre, le côté gauche le plus handicapé donc le moins libre. — Or c'est le contraire qui est vrai pour les côtés du P.O. — Le côté « gauche » du P.O. évoque l'idée d'une grande souplesse, une sensation de légèreté, de libération et finalement de liberté.[23]

Kandinsky projette donc, comme sur une image spéculaire, son interprétation des tensions propres à la gauche et à la droite sur le Plan originel au mépris du plan d'existence réel de celui-ci.

3. Plan neutre ou déséquilibré

Mais le grand paradoxe dans l'intuition énergétique de Kandinsky des tensions inhérentes aux éléments est qu'en partant des tensions propres aux « lignes » constitutives du Plan originel, il a posé qu'elles peuvent former un Plan originel équilibré et neutre, inerte dans l'équilibre de ses contradictions, mais il les a décrites concrètement

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

comme radicalement asymétriques entre elles et produisant un Plan originel non équilibré.

Le type idéal du Plan originel objectif serait celui qui prendrait la forme du carré, selon Kandinsky, soit l'image même de l'équilibre neutre auquel s'ajustera la pulsion de l'artiste, « tragique » ou « dramatique », pour autant qu'elle ne réussit pas ou ne cherche pas à se transcender dans une construction qui rejoindrait l'équilibre du Plan originel. Il déclare en effet :

> La forme la plus objective d'un P.O. schématique est le *carré* — les limites du carré sont formées de deux groupes de lignes couplées, possédant la même intensité de son. Froid et chaud sont relativement équilibrés.[24]

C'est cet équilibre « relatif » qui est remis en question, par les oppositions de résonnance tensionnelle attribuées aux « lignes » elles-mêmes (horizontal = froid = passif ; vertical = chaud = actif), l'accumulation des tensions de la gauche et de la droite, et de la gravitation, qui figeront le Plan originel dans des tensions hétérogènes et inégales qui le déséquilibrent violemment.

Considérons d'abord la tension liée aux notions de haut et de bas, caractérisées par une accentuation progressive de la force de gravitation :

> Plus on approche de la limite inférieure du P.O., plus l'atmosphère se fait dense. Les petits éléments épars s'agglutinent de plus en plus et soutiennent plus facilement de ce fait des formes plus grandes et plus lourdes. Ces formes perdent leur poids et la note de pesanteur perd en intensité.[25]

Soulignons que « l'atmosphère plus dense » à la limite inférieure appartiendrait au Plan originel lui-même qui exerce ainsi une action sur les « formes » plus petites qui y sont placées et par réaction sur le poids qu'acquièrent des « formes plus grandes et plus lourdes » situées vers la limite supérieure.

Kandinsky explique que « la notion de poids » ne correspond pas à un poids matériel, mais bien à l'expression d'une force intérieure, « ou dans notre exemple, d'une tension intérieure »[26]. Il précise dans une note :

> Les notions telles que « mouvement », « montée », « tombée », etc., sont empruntées au monde matériel. Sur le P.O. pictural, elles s'entendent comme tensions intérieures des éléments modifiées par les *tensions du P.O.*[27] *(Nous soulignons.)*

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Ainsi, la partie inférieure du Plan originel lui-même est animée par une tension interne spécifique, une densité, une pesanteur, une contrainte vers le bas, résultant de la gravitation, alors que la moitié supérieure serait tout en souplesse et en légèreté. Cette première différence, constante du niveau tensionnel du Plan originel ne peut que l'onduler depuis le bord inférieur, dont la présence est plus concrète et rapprochée vers l'avant, jusqu'à la portion supérieure, plus allégée et distante. Soit la courbe schématique du profil suivant :

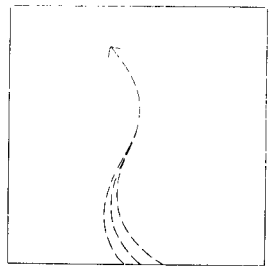


Figure I : Tension bas/haut

Par ailleurs, l'opposition de la droite/gauche qui, selon Kandinsky, est une propriété du Plan originel, offre une distorsion analogue à celle du haut/bas et ces deux distorsions d'ailleurs se renforceront l'une l'autre. « Le côté « gauche » du P.O. évoque une plus grande souplesse, une sensation de légèreté, de libération, et finalement de liberté »[28], dans un degré cependant un peu moindre que ce qu'offre la qualité du « haut » :

> La souplesse du « haut » possède indiscutablement un plus haut degré que celle de la gauche. Par contre, à la « gauche », nous trouverons une densité plus prononcée, mais quand même différente du « bas ». La légèreté de la « gauche » est moindre que celle du « haut », mais le poids de la gauche est moindre que celui du bas ».[29]

Et inversement pour la « droite », qui possédera une densité plus forte que la région du haut et moindre que celle du bas, mais plus forte que celle de la « gauche ». D'où cette ondulation tensionnelle du Plan originel de la droite vers la gauche.

De fait, Kandinsky reconnaît l'asymétrie fondamentale que ces diverses tensions donnent au format carré du Plan originel lorsqu'il décrit la diversité des forces de résistance que connaissent les lignes ou les formes qui s'approchent des différentes limites du Plan originel : « Une forme approchant des limites subit une influence spécifi-

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

que, ce qui est d'une importance décisive pour une composition. Les forces de résistance des limites ne diffèrent que par leur degré d'intensité, ce que nous illustrons de la façon suivante :

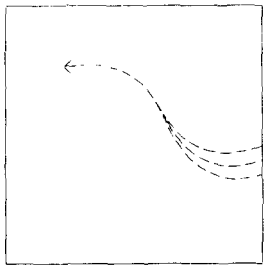


Figure II : Tension droite/gauche

Ou bien traduisons les forces de résistance en tensions et nous trouverons leur expression graphique dans les angles déformés »[30].

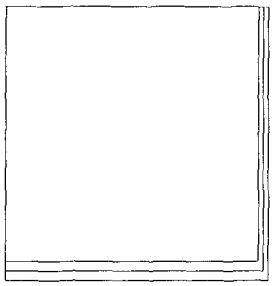


Figure Ill : Angle déformé selon Kandinsky

Ainsi, le format le plus équilibré « objectivement » du Plan originel, celui du carré, est à ce point distortionné par les tensions conjugées du haut/bas, de la droite/gauche, qu'il donnera l'effet de posséder des « angles déformés ». Kandinsky n'élabore pas sur les conséquences de ces angles déformés sur le plan qu'ils enserrent. Pourtant ce plan s'offre ainsi : une grande densité ou activation tensionnelle du coin inférieur droit le soulève vers l'avant pour le faire reculer en direction du coin supérieur gauche. C'est une qualité organique du plan, qui doit se transmettre à l'espace, créant ainsi de façon permanente une forte vague ondulée se perdant dans l'éthérité du coin supérieur gauche.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

C'est d'ailleurs en toute logique que Kandinsky pose une différence tensionnelle fondamentale entre la diagonale qui va du coin inférieur gauche vers le coin supérieur droit, qu'il appelle harmonique, puisqu'elle relie les coins relativement les moins différents par leur densité, et la diagonale qui remonte du coin inférieur droit vers le coin supérieur gauche, posée comme discordante ou dramatique, car elle unit des régions antagonistes offrant le maximum de différence entre les tensions internes. Plus harmonieuse sera la première, moins transformée par les tensions qui ondulent le plan où elle veut s'insérer, alors que la deuxième subira dans son trajet les variations d'affirmation énergétiques plus différenciées. Cette diagonale discordante cependant subira une autre différenciation en ce que, ancrée au départ dans le « très dense » pour aboutir « au plus léger », elle aura comme tendance, selon Kandinsky, de dévier sa direction à son point d'arrivée pour poursuivre potentiellement un mouvement d'ascension vers le haut et le centre du tableau[31].

Si nous cherchons à visualiser la structure interne de ce Plan originel, non pas seulement à partir des résistances des lignes et des angles, mais sur sa surface même, nous obtenons un type de surface extrêmement complexe, non plane et orientée de façon permanente dans ses coordonnées vectorielles. Soit une densité gravitationnelle décroissante de bas en haut, une densité de résistance décroissante de la droite vers la gauche pour produire le Plan originel suivant, en réunissant ces deux groupes de tensions :

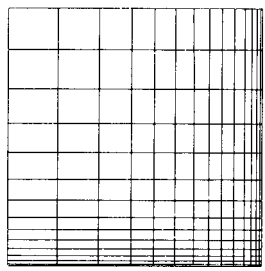


Figure IV : Tension du Plan originel de Kandinsky

Ce type de structure interne du Plan originel diffère sensiblement de la représentation pyramidale fictionnelle du tableau naturaliste classique, qui accentue sur l'axe central supérieur la distanciation dans la profondeur, alors que Kandinsky la pose sur le Plan

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

originel en direction de l'oblique menant au coin supérieur gauche. Mais comme le plan fictionnel naturaliste, cette structure attribuée au Plan originel a l'inconvénient d'instaurer comme matrice d'accueil de la représentation spatiale des structures fixes, asymétriques et directionnelles, préorientant la projection de l'artiste. Celui-ci se voit contraint de réagir de façon nécessaire à ce déséquilibre de base en offrant palliatifs, corrections illusoires, trompe-l'œil divers et superficiels, s'il veut organiser des structures spatiales contraires à celles qu'offre le Plan originel. Le caractère contraignant et permanent du Plan originel ainsi structuré ferait de la tâche de l'artiste un véritable travail de Sisyphe.

Cette situation découle, selon nous, du fait que Kandinsky a incorporé dans la description du Plan originel certaines tensions structurelles qui ne sont pas propres à ce plan, mais plutôt aux structures de projection connotative de l'artiste, en l'occurrence de Kandinsky lui-même : elles proviennent donc des structures d'interprétation de la spatialité élaborées par le sujet lui-même, et non pas de caractéristiques externes du Plan originel. Même si ces données structurelles étaient universelles et constantes, comme potentialité dynamique de sens ou de référence, elles ne sont pas inhérentes à la perception et n'appartiennent pas à la réalité matérielle du champ visuel. Plus important encore, elles contraignent la représentation spatialisante à commenter, à contredire ou à se confronter à une « ondulation spatiale » figée, arbitraire et déséquilibrée, si elle veut satisfaire ses propres besoins de structuration spatiale. Mais avant de reprendre sur des bases qui se veulent plus objectives la sémiologie du Plan originel, examinons brièvement les notions en cause dans la problématique de la latéralisation et de la gravitation qui a joué un rôle structurel si important dans la systématisation du Plan originel chez Kandinsky.

4. Latéralité et latéralisation

Les développements de la neurophysiologie ont confirmé, au cours des dernières décennies, l'existence d'une latéralisation dans l'organisme humain, issue de la structure de la masse cervicale scindée en deux lobes unis par le corps calleux, lequel est composé de plus de deux millions de fibres nerveuses. Différentes expériences, notamment celles du D^{r} Wilder Penfield, ont confirmé une asymétrie radi-

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

cale dans le fonctionnement de ces deux lobes qui dirigent, en croisement, les activités nerveuses et motrices de l'organisme[32]. Au niveau des fonctions psychiques, on a localisé, dans le lobe gauche, trois régions essentielles à la production du langage verbal : 1) la région motrice supplémentaire, au sommet, préside à l'articulation ; 2) la région de Broca, derrière le front, préside à l'articulation, à la conservation du vocabulaire, à la fonction grammaticale et aux inflexions de voix ; et 3) la région de Wernicke, plus en arrière, voit son ablation produire une perte du vocabulaire, de la syntaxe et de la fonction sémantique. Les centres de production du langage semblent tous localisés dans le lobe gauche, bien qu'à son défaut, par suite d'un accident ou d'une maladie, certaines régions du lobe droit pourront « apprendre » à remplir des fonctions analogues. Mais dans des conditions normales, l'ablation de ces régions du lobe droit ne trouble en rien les fonctions linguistiques verbales et ne cause que très peu de changements dans les fonctions mentales[33].

Lorsque des régions de l'hémisphère droit sont excitées électriquement, elles produisent des souvenirs d'images visuelles, de voix, d'odeurs, de lieux et d'espaces. Mais lorsqu'elles subissent des lésions, il y a interférence dans la construction des relations spatiales, les manipulations de formes et patterns, la reconnaissance des dimensions, des textures, la solution de tâches intuitives telle l'orientation dans un labyrinthe, etc. Le lobe droit semble ne pouvoir trouver de sens dans un élément que s'il est situé dans un contexte, alors que le lobe gauche s'arrête plus volontiers à la considération de parties pour elles-mêmes[34]. Qu'un individu soit droitier ou gaucher ne modifie en rien ce partage des tâches dans les deux hémisphères du cerveau. Même des intercommunications fréquentes entre les deux lobes, dans lesquelles J. Jaynes a vu l'origine du phénomène de la conscience, de la santé mentale et de « la fin des religions », conservent à chacun ses modes d'action propres. Il existerait donc une asymétrie fondamentale dans les fonctions exercées par chacun des deux lobes au niveau des opérations mentales. Cette différenciation aurait tendance à s'accentuer depuis les premières années de la vie jusqu'à l'âge adulte :

> La latéralisation — la consolidation de fonctions spécifiques dans un hémisphère ou dans l'autre — progresse graduellement à partir des années de jeunesse, en parallèle avec l'acquisition des techniques de langage...[35]

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Ce phénomène de latéralisation aboutit à une asymétrie foncière des deux lobes et à des caractéristiques quasi antagonistes entre les opérations effectuées par chacun des lobes. Comme le résume Jerre Lévy : « L'hémisphère gauche analyse selon la temporalité, alors que l'hémisphère droit synthétise de façon spatiale »[36]. On pourrait produire le tableau suivant des différences fonctionnelles des lobes :

Lobe gauche	**Lobe droit**
Actes de langage	Compréhension simple du langage
Analytique	Synthétique
Souci du détail, des parties, etc	Attention aux gestalts, totalités
Séquentiel	Simultané, non linéaire
Temporalisé	Spatialisé
Convergent	Divergent
Digital (nombres)	Formes, dimensions, patterns, textures, etc.
Conventionnel	Relationnel

Des connotations morales positives ont été rattachées culturellement aux opérations assignées au lobe gauche (bon, juste, moral, rationnel) et de moins positives à celles du lobe droit (anarchique, mauvais, dangereux, primaire, lent) notions élaborées et véhiculées, bien sûr, par le centre du langage logé dans le lobe gauche. Cette dévalorisation des fonctions du lobe droit par le lobe gauche se manifesterait, en outre, par une tendance active du lobe gauche à dominer et même à réduire dans le comportement humain la réalisation des fonctions propres au lobe droit.

Il est manifeste, selon ces descriptions, que l'hémisphère gauche est tout entier modelé selon les structures qui ont été attribuées par nombre de linguistes et de sémanticiens au langage verbal. Par ailleurs, il apparaît que le langage visuel, ou la représentation spatialisée et simultanée de l'expérience, serait le produit et dépendrait essentiellement du bon et plein fonctionnement de l'hémisphère droit. Des méthodes d'apprentissage du dessin et de la peinture ont été élaborées, axées sur une libération de la répression exercée par le lobe gauche et une réalisation des potentialités du lobe droit, habituellement mises en échec, rejetées sinon étouffées dès l'adolescence, dans nos sociétés, par la pression du lobe gauche[37]. Dans le domaine de l'art vocal, qui dépend à la fois des deux lobes, les recherches d'Alfred Tomatis ont justement porté sur la nécessité de pousser à son maximum la latéralisation complète de l'organisme.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Tomatis a même vu dans l'achèvement d'une pleine latéralisation, c'est-à-dire la prise de conscience et le développement systématique des fonctions spécialisées de la gauche et la droite, « une des clés de l'humanisation et qu'il n'y a pas de langage sans elle »[38]. C'est dire l'ampleur de la « psychologisation » opérée sur la différenciation fonctionnelle des deux masses cervicales par notre culture et la vérité possible des connotations morales et sémantiques qui y sont attachées.

Cette différenciation n'a pas été perçue comme manifeste par les êtres humains qui ont de la difficulté à assimiler, au cours de leur développement, les notions mêmes de droite ou de gauche comme désignant une façon particulière de nommer ce qui se trouve à main gauche et ce qui se trouve à main droite dans notre environnement. Comme l'a montré Piaget, loin d'être une catégorie spatiale première, la saisie dialectique de la gauche du corps propre et de celle des autres corps exige une difficile décentration du point de vue nécessairement égocentrique du percepteur, qui doit s'imaginer dans une autre position, celle de l'autre, pour en observer les véritables caractéristiques et transpositions.

Kandinsky lui-même a légèrement ironisé sur le comportement qui lui faisait faire abstraction du point de vue de l'autre, en décidant de ce qui est à gauche et à droite : « Mais cette prise de position — ce qui se trouve en face de ma droite est « à droite » — s'explique peut-être par l'impossibilité d'être parfaitement objectif en face d'une œuvre et d'exclure totalement toute subjectivité »[39].

Si l'image du miroir, qui transforme dans le reflet la position de la gauche et de la droite, est un fait d'expérience millénaire, son caractère subjectif ne l'a pas ouvert à une analyse objective. Il faut sans doute, par ailleurs, imputer à la croyance en la constance des formes et en l'unicité de la notion d'espace le fait que l'on n'ait pas encore analysé les différences structurelles entre l'image d'un objet dans le réel et son image spéculaire qui proviennent à la fois d'une latéralisation différente et d'une modification dans la structure perspectiviste opérée par le miroir.

L'abondance des discours métaphoriques sur l'effet spéculaire et l'absence d'analyse de ce phénomène résultent peut-être d'une contamination de la relation gauche/droite utilisée en mathématiques qui ne reconnaît pas de changements dans les éléments du simple fait d'un changement de position, puisque ces éléments sont

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

définis de façon abstraite, hors de tout contexte physique. Cette similarité, sinon cette identité relative, reconnue entre des éléments dans des positions différentes, fonde le concept mathématique de symétrie : « Un objet (. . .) est symétrique en rapport à un plan donné E, s'il coïncide avec lui-même par réflexion dans E »[40]. Cette symétrie fonctionnelle, qui suffit aux mathématiques, ne peut être observée dans la réalité externe. Déjà certaines sciences comme la génétique ont même pu observer qu'une simple différence latérale de positionnement pour des organisations biologiques semblables entraîne une différence complète de fonctions[41].

Dans le cas du langage visuel produit par une gestualité humaine, la question de la latéralisation demeure confuse, car elle se pose à des niveaux tout à fait différents qui n'ont pas été suffisamment distingués. Dans l'hypothèse où un peintre, un dessinateur ou un graveur ne se sert que d'une main, la droite, par exemple, cette main et ce bras se trouvent à la confluence des déterminismes des deux lobes du cerveau, même si c'est le lobe gauche qui préside à son activité motrice. L'on ne peut présumer que cette main droite n'est que l'instrument des structures d'organisation du lobe gauche. Si, en effet, la méthodologie d'apprentissage artistique de Betty H. Edwards enjoint aux étudiants de ne dessiner, pendant un long laps de temps que de la main gauche, de façon à laisser intervenir les déterminismes propres au lobe droit, le but réel est de permettre aux étudiants d'anticiper des organisations spatiales déjà produites par des artistes qui se servent, eux, de la main droite. Le but de l'exercice est donc de tenter de libérer l'étudiant des schémas de représentation spatiale dictée par le lobe gauche en raison de leur pauvreté et de leur liaison avec les schémas d'appréhension verbale de la réalité. Éventuellement la main droite, ou le cas échéant la main gauche, deviendra l'unique instrument de production, dosant diversement les schémas différents et antithétiques des deux lobes du cerveau. Ce n'est donc pas au niveau du geste même que l'on pourra percevoir la trace/l'influence du lobe gauche et du lobe droit, mais plutôt dans l'équilibre final de l'organisation de l'œuvre.

Mais quels sont les paramètres de cette analyse ? Le Plan originel est-il lui-même doté d'une latéralisation physique dont les caractéristiques seraient différenciées à partir de sa structure matérielle ? Kandinsky s'est posé la question, puisque le côté « gauche » sur lequel peint l'artiste correspond à sa droite et inversement. Il y a répondu en privilégiant l'espace de représentation plutôt que l'objet physi-

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

que. Mais en instituant ainsi une métaphore spéculaire dans le champ de la représentation, il a affirmé un renversement des caractéristiques habituelles qu'il avait assigné à la gauche et à la droite. Ainsi, le côté droit, chez les humains « le plus développé, donc le plus libre » et le gauche, « le plus handicapé, donc le moins libre » transforment réciproquement leurs propriétés dans le Plan originel : « Le côté « gauche » du P.O. évoque l'idée d'une plus grande souplesse, une sensation de légèreté, de libération et finalement de liberté »[42]. Nous dirions aujourd'hui qu'au lieu de rester attaché aux conséquences d'un conditionnement culturel qui n'encourage pas l'ambidextérité, Kandinsky a retrouvé dans l'espace de la représentation les caractéristiques que la perception rattache au lobe droit comme se réalisant « du côté » gauche, et au lobe gauche comme se réalisant sur « le côté » droit.

Le chassé-croisé des modes de fonctionnement des deux hémisphères du cerveau humain, s'ajoutant aux circonstances de la production gestuelle et des mécanismes de perception, ne clarifie pas cette problématique, à laquelle il faut ajouter la question d'une possible latéralisation dans le plan pictural, c'est-à-dire dans l'ensemble des variables visuelles effectivement apposées par le producteur au sein du Plan originel. On pourrait résumer cette problématique ainsi :

- Étant donné la latéralisation des fonctions des lobes cervicaux, comment cette asymétrie est-elle répercutée dans le geste producteur d'un seul bras ?
- Cette latéralisation est-elle partie prenante du Plan originel ?
- Cette latéralisation est-elle produite seulement par les processus de perception, nécessairement liés aux lobes cervicaux ?
- Cette latéralisation différenciée est-elle une caractéristique constante de tout plan pictural ou sculptural ?

Nous ne croyons pas, pour notre part, que les différences qualitatives/asymétriques de la latéralisation appartiennent à la structure du Plan originel, lequel se constitue prioritairement des énergies matérielles qui entrent dans sa constitution. Cependant, il semble que les constatations de Kandinsky, lorsqu'elles sont appliquées au plan pictural, peuvent généralement être confirmées.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Les recherches en ce sens effectuées par Guido Molinari[43] tendent à établir que l'on peut observer dans la majorité des tableaux de tradition classique et dans un grand nombre d'œuvres contemporaines une division du tableau qui s'établit dans les relations 1/3 et 2/3. Ainsi, la « gauche » du tableau qui correspond à la gauche du spectateur et représente en quelque sorte le lobe droit qui dirige ce côté, occupe habituellement le tiers de la dimension de l'œuvre. Elle offre une organisation habituellement plus synthétique, moins articulée, qui se résout dans de plus petites régions et où les mouvements seraient ceux de masses lourdes et lentes. Le côté droit du tableau, occupant les deux tiers de l'œuvre, offrirait un plus grand nombre de régions circonscrites ou fermées, qui se meuvent plus rapidement, qui utilisent davantage les conventions perspectivistes au sein d'un enveloppement plus circulaire. Mais certaines exceptions, parmi les œuvres anciennes et actuelles, nous empêchent de faire de ce phénomène une variable perceptuelle « universelle » à la façon des autres variables visuelles.

5. Poussée gravitationnelle

Nous nous attarderons moins longtemps sur les notions de gravitation, de « poussée vers le bas » et de « légèreté vers le haut » que Kandinsky a si étroitement associées aux caractéristiques de la gauche et de la droite, faisant de ces deux catégories des éléments structurels du Plan originel. Si la densité et le « poids » sont liés à certaines qualités de saturation de la couleur ou de grossissement de la texture, comme à la dimension et à la vectorialité de colorèmes ou regroupements de colorèmes, ces caractéristiques ne peuvent leur être attribuées qu'à partir du comportement des corps matériels dans la réalité externe, inéluctablement soumis à l'attraction gravitationnelle découverte par Newton. Constitué par la rencontre de quatre vecteurs énergétiques qui lui permettent de se définir comme contexte linguistique, le Plan originel équilibré ne possède ni gauche, ni droite, ni haut, ni bas dotés de qualités antagonistes qui résulteraient de son mode de formation.

Pour autant qu'ils sont constitués par un matériau sémiotique « matériel », les plans pictural, sculptural et architectural sont assujettis à la loi de la gravitation. Les pigments, ou autres éléments apposés au Plan originel pictural, tomberont sous l'effet de leur poids s'ils ne

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

sont pas adéquatement retenus par leur support. Si cette contrainte technique est encore plus forte pour la sculpture et l'architecture, limitant de fait leurs potentialités spatialisantes, cette caractéristique ne joue pas un rôle véritablement syntaxique dans l'organisation des œuvres, mais relève plutôt de connotations sémantiques, ou d'interprétations para-perceptuelles. De même que les lois de l'optique ne peuvent fonder une théorie linguistique de la couleur, les lois de la physique ne sont pas non plus fondamentales pour rendre compte des possibilités symboliques dont certains matériaux sont dotés. Sans insister davantage sur le caractère sémantiquement anthropomorphique des estimations de Kandinsky pour ce qui constitue le « céleste » ou le « terrestre » dans un tableau, nous posons que le fait pour un élément d'être posé dans le « haut » du tableau ne le définit pas comme plus léger qu'un autre posé dans le « bas », tout comme il n'est pas plus léger parce qu'il est posé à gauche plutôt qu'à droite. L'utilisation du principe de gravitation mène d'ailleurs à l'emploi ambigu des notions de « plein/vide » où même le vide a son poids, puisque « tout endroit du Plan originel porte un poids »[44].

Plus structurellement significatif apparaît le fait qu'un Plan originel soit extrêmement agrandi par rapport au format moyen correspondant aux paramètres du corps humain. Ainsi, le percepteur se voit obligé d'entreprendre des locomotions physiques, kinesthésiques pour le voir dans toute sa grandeur, assimilant davantage cette œuvre aux visées et aux perspectives avec lesquelles sont appréhendés les objets naturels qui entremêlent des expériences « brutes » et des expériences linguistiques. De même, lorsqu'une œuvre picturale est très haute ou très large, elle est assujettie aussitôt aux convergences de la perspective linéaire, dans sa globalité externe, comme tout objet appréhendé dans la réalité physique, mais non à partir des perspectives fictionnelles engendrées par le langage visuel en tant que système linguistique. Cette caractéristique du très grand format pictural l'assimile aux problématiques de la perception de la sculpture ou de l'architecture, comme nous allons maintenant le voir.

Forces actives — forces passives

Dans sa définition des forces et tensions qui animent le Plan originel et qu'il emprunte à ses éléments formateurs, Kandinsky a utilisé les notions de force active (celle de la verticale) et de force passive,

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

(celle de l'horizontale) qui se propageront dans le plan lui-même. Il n'hésitera pas, comme l'a fait aussi Mondrian, à associer cette passivité au féminin et cette activité au masculin. Ces métaphores sémantiques constituent peut-être d'ailleurs l'unique fondement, si peu valable soit-il, pour l'élaboration de ces catégories.

En effet, sur le plan de l'énergétique, où Kandinsky se situait fort justement, ces termes sont maladroits et peu descriptifs. La passivité y devient trop facilement un équivalent de force neutre, de force inerte, pour aboutir finalement à la notion contradictoire d'une force-qui-n'est-pas-une-force. Une force passive, même dans le vocabulaire de Kandinsky, doit nécessairement être une force de résistance à l'action des forces actives ; elle doit donc être pourvue d'une intensité énergétique égale et antagoniste. Un mouvement est toujours actif dans la mesure où il s'actualise, sinon il se potentialise. Ainsi, le mouvement horizontal est une force active au même titre que le mouvement vertical. Si le déploiement, ou l'actualisation d'un mouvement est arrêté par une énergie antagoniste équivalente, l'énergie qui fait se mouvoir ne disparaît pas pour autant, elle se contracte et se prolonge sous forme d'énergie potentielle. Aussi le lieu de rencontre de deux forces antagonistes ne constitue pas un lieu neutre énergétiquement, mais plutôt un lieu où l'énergie est multipliée par la conjonction de ces deux énergies déviées vectoriellement. Même si elle n'est pas actualisée, cette nouvelle énergie devient une charge potentielle de tension et de direction, rayonnant dans sa proximité, engendrant aussi bien un plan de tensions que des énergies vectorielles.

Étant donné le rôle exhorbitant assigné par Kandinsky à des références sémantiques dans la définition de sa grammaire visuelle et dans la description des éléments de base engendrant le Plan originel, nous proposons de reprendre l'analyse à partir des sources énergétiques seules qui élaborent ce Plan originel et le rendent apte à engendrer la fiction linguistique spatialisante du langage visuel.

6. Structure du Plan originel topologique

Nous reconnaissons avec Kandinsky que l'origine et la structure du Plan originel résultent de la rencontre couplée de deux lignes verticales et horizontales parallèles. Ces lignes couplées sont des droites c'est-à-dire des vecteurs orientés, véhiculant le maximum d'énergie ;

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

selon les termes de Kandinsky, « les formes les plus concises des possibilités de mouvements »[45]. Lorsqu'elles se rencontrent, dans des directions antagonistes maximales pour former un angle droit, ces énergies se réverbèrent sous une forme potentielle, à partir des angles internes de la rencontre, rendant possible l'émergence d'un champ énergétique, appelé Plan originel.

À l'encontre de Kandinsky cependant, nous posons que ce Plan originel est un champ énergétique et non un plan vide, borné simplement de deux couples de lignes parallèles, évoquant la notion de l'espace de la géométrie euclidienne, d'une boîte dont l'intérieur serait vide. Par son origine énergétique, ce Plan originel doit être défini comme cette portion énergétique de l'espace, engendrée par les énergies produites par la rencontre angulaire des droites formatrices. C'est à partir de cette énergétisation maximale des angles droits qu'une structure dynamique émerge et se propage pour former un Plan originel quelles que soient les caractéristiques matérielles de la surface ou du support matériel sur lesquels on lui permet de se déployer. En d'autres mots, ce qui engendre le Plan originel, c'est un ensemble de phénomènes énergétiques, prenant sa source dans la périphérie et les coins enveloppants. Cette caractéristique énergétique et topologique demeurera l'élément essentiel qui déterminera la structure du Plan originel.

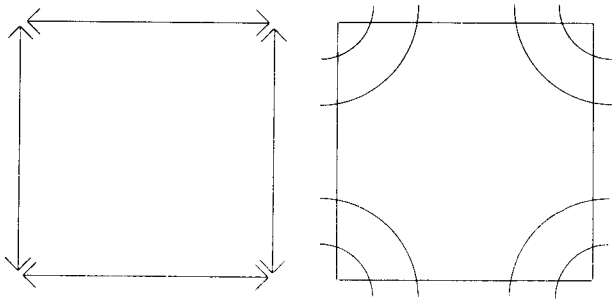


Figure V : Formation du Plan originel

Le processus d'énergétisation engendré par la rencontre angulaire qui forme les coins du Plan originel se répand dans un mouvement centripète, continu et décroissant, vers cette région qui constitue la partie centrale de ce plan. Cette structure énergétique découle de la position même de ses constituants, c'est-à-dire de son format. Ce processus peut être illustré par la description faite par

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Köhler de la distribution de l'énergie électrique dans une plaque orthogonale :

> Si on charge d'électricité une tôle mince de forme carrée, la densité de la charge variera avec les points considérés. Elle sera plus grande à la périphérie qu'au centre, et atteindra son maximum dans les angles. Mais imaginons que cette tôle constitue une partie d'une bouteille ronde relativement très grande, la charge sera égale en tous les points.[46]

Par les différences importantes de densités énergétiques qui se réverbèrent des coins et des côtés formateurs vers le centre, ce Plan originel ne peut être conçu comme un hypothétique plan géométrique bi-dimensionnel, c'est-à-dire comme surface plane. Il doit plutôt être considéré comme une masse possédant une courbe ondulante formée d'une épaisseur ou d'un volume intérieur de densité variable, selon le lieu que l'on considère. Cette masse est plus dense et énergétique dans la région qui avoisine les coins, et moins dense et moins énergétique loin des coins, c'est-à-dire à mesure que l'on se rapproche de la région centrale. En d'autres mots, le rayonnement énergétique des coins, qui se potentialise dans la région de la masse du Plan originel où il se répand, est à la fois vectoriel et décroissant. Par sa vectorialité cependant, cette potentialité énergétique qui afflue des quatre côtés et des coins pour s'affronter au centre engendre un sous-système formant l'armature du Plan originel comme lieu fictionnel spécifique par rapport auquel les variables visuelles acquièrent la fonction de signifiants dans un système linguistique cohérent.

Le reflux orienté de l'énergie des coins antagonistes vers le centre, qui se renforcent deux à deux, donne naissance à des lignes ou vecteurs diagonaux potentiels qui relient les coins en opposition. Les deux diagonales ainsi formées constituent le premier niveau de l'infrastructure du Plan originel, dont l'émergence en X assure un lien de cohésion majeur pour les éléments du champ visuel.

Ces deux vecteurs diagonaux engendrent deux groupes de deux triangles superposés dont les positions et orientations dissemblables, comme l'ont montré les observations de la Gestalt, entraînent des caractéristiques énergétiques différentes pour leurs diverses régions internes et pour chacun de leurs côtés, modifiant les pulsions concaves et convexes de leur surface.

Pour des raisons différentes, puisqu'il s'appuyait sur les antagonismes bas/haut et gauche/droite, Kandinsky a été particulière-

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

ment sensible aux qualités énergétiques très dissemblables des diagonales, mais sans souligner leur fonction fondamentale de division du Plan originel en deux triangles. Il qualifiait la diagonale qui va du coin inférieur gauche vers le coin supérieur droit d'harmonieuse, et celle qui relie le coin inférieur droit au coin supérieur gauche, de discordante. Pour éviter toute connotation psychologisante, nous les appellerons respectivement diagonale harmonique et diagonale dysharmonique.

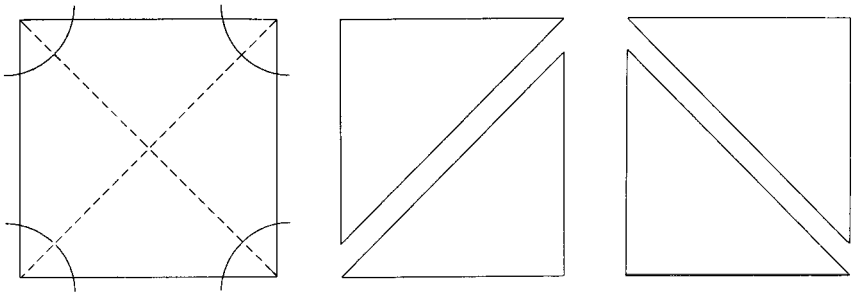


Figure VI : Diagonales harmonique et dysharmonique :
les quatre triangles du Plan originel

Par leurs propriétés structurelles, les quatre triangles formés par les diagonales du Plan originel donnent naissance chacun à un plan carré virtuel (Figure VII : AEBF et BIHG) à partir de l'énergie des coins orthogonaux, libérant de chaque côté de ces carrés deux autres régions triangulaires plus petites (ECB, FBD et CBI, DBH). Ces disjonctions virtuelles différencient le Plan originel en zones possédant des énergies très différentes et mobiles, du fait des positions/ orientations de leur gestalt formelle. Dans le triangle harmonique inférieur (CDG formé par la diagonale harmonique) les deux petits triangles appuyés sur leur base gestaltienne (CBI, DBH) assurent à cette partie une stabilité plus forte que les deux petits triangles de la partie supérieure (ECB, FBD) ; ces triangles dans leur liaison avec le carré AEBF permettront une synthèse spatiale plus souple et « informelle » des interactions vibratoires, aussi bien dans le Plan originel que dans le plan pictural élaboré par l'artiste. C'est peut-être pourquoi tellement d'œuvres y logent la connotation du plus ouvert et du plus lointain, bien que ce dynamisme accru puisse éventuellement servir à l'élaboration de spatialités plus complexes, même dans le proche.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

La deuxième armature structurelle du Plan originel sera constituée par les axialités horizontales et verticales engendrées par le mouvement décroissant des énergies des quatre angles vers les régions centrales du plan, soit le cruciforme.

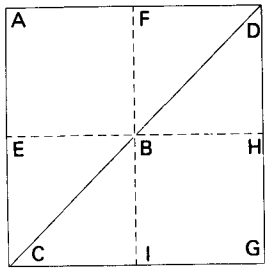


Figure VII : Les deux triangles harmoniques et leur infrastructure

Cette énergie axiale potentielle nous apparaît comme une constante objective du Plan originel et non, comme le voudrait Kandinsky, comme le résultat de la toute première expression d'une activité picturale qui résulterait d'un trajet de composition ou de construction de l'œuvre par l'artiste. Qu'elle soit actualisée ou non, cette énergie cruciforme centrale dote le Plan originel de la capacité de soutenir la poussée diagonale des forces angulaires, au lieu de se gonfler ou de s'effondrer en son centre.

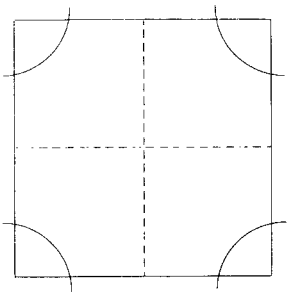


Figure VIII : Axialités verticales/horizontales

Cette énergie axiale est renforcée de plusieurs façons ; d'abord par la constitution du point focal déjà réalisée par le croisement des diagonales primaires, ensuite par l'interrelation qui s'établit entre les points médians des lignes périphériques, à l'endroit où les tensions

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

se départagent en deux directions opposées. Des quatre points médians ainsi reliés émergent des liaisons énergétiques potentielles, confirmant la linéarité des axialités cruciformes.

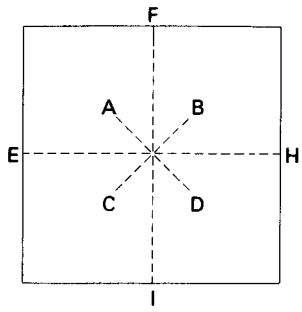


Figure IX : Axialité cruciforme et point focal

Cette axialité cruciforme structure par ailleurs la région centrale du Plan originel à partir de deux phénomènes énergétiques distincts qui se conjugent pour renforcer les tensions de la région focale. Premièrement, la rencontre centrale des axes produit quatre angles droits, (angles EAF, FBH, ECI et IDH) qui répondent à l'organisation des angles périphériques. Deuxièmement, lorsque les points extrêmes des lignes d'axialité situés à la moitié des côtés périphériques (E, F et I) sont reliés par des droites potentialisées, ils donnent naissance à un autre plan énergétique, celui du losange. Ce losange linéaire est renforcé par les énergies affluant des angles droits périphériques et des angles droits focaux. Ce plan secondaire extrêmement stable, puisque sa propension à la circularité est tenue en échec par l'énergie primordiale des coins, sera l'un des instruments les plus efficaces de la distribution des énergies angulaires et cruciformes dans toute la masse du Plan originel. Il engendre, par ailleurs, des séries de triangles, plus actifs et denses près de la périphérie et potentialisés proche du centre qui sont une source interne de diversification énergétique de la masse.

L'ensemble des forces énergétiques issues de la périphérie, soit des angles et des vecteurs linéaires antagonistes, constitue le Plan originel sous forme d'une masse animée de densités énergétiques variables en chacun de ses points. La notion de masse réfère topologiquement à une quantité susceptible de s'organiser en agglo-

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

mérations de densités diverses, aux formes indéfinies, en produisant des effets qualitatifs variables.

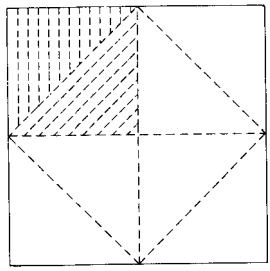


Figure X : Losange issu du cruciforme

Par ailleurs, le tissu très dense de cette masse est en outre activé par les redoublements, de proche en proche et de façon continue, de l'énergie de tension des lignes périphériques, établissant une infrastructure tout à fait généralisée que l'on percevra comme plus ou moins serrée le long du plan entier. De la même façon, le croisement régulier de ces horizontales et verticales, reporté dans le plan entier, génère à la limite une potentialisation énergétique punctiforme de points plus denses qui rayonnent sur leur entourage immédiat. D'une certaine façon, on peut dire que tout endroit sur lequel se porte la vision sur la surface du plan est le lieu de rencontre d'une énergie verticale/horizontale que la centration du spectateur investira toujours d'une énergie accrue.

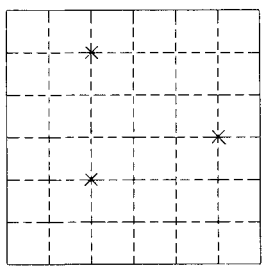


Figure XI : Grille énergétique du damier du Plan originel

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

A — Autres formats du Plan originel

Le trajet de potentialisation des énergies périphériques des coins et des lignes primordiales variera considérablement avec l'établissement de proportions différentes entre les vecteurs périphériques, soit avec la transformation du format du plan, depuis le carré jusqu'aux rectangles les plus idiosyncratiques.

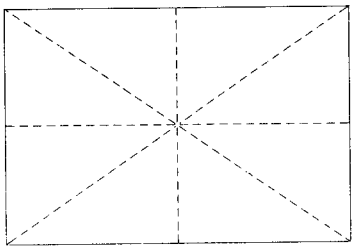
En augmentant la longueur de deux des côtés parallèles par rapport aux deux autres, le rectangle accentuera davantage que le carré, la force potentialisée de l'axe vertical ou horizontal, selon le cas, créant une instabilité de mouvement circulaire du plus grand axe sur l'autre. Mais en déséquilibrant l'énergie cruciforme du carré, le rectangle rendra plus opérante la force des diagonales reliant les coins opposés.

Un exemple frappant, à cet égard, serait les très hauts et étroits rectangles que Barnett Newman proposera au début des années cinquante qui opèrent une réduction radicale du concept du Plan originel, alors que ce plan s'identifiera « presque » à l'énergie périphérique. Dans cette exclusion radicale de la potentialité horizontale, la vacillation de l'axe vertical, occupant de sa réverbération tout le Plan originel, se renforce par sa transformation incessante en diagonales.

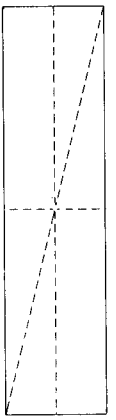
Le Plan originel de format circulaire, le cercle, semble par contre la plus grande antithèse au Plan originel fondamental, en ce qu'il virtualise toute l'énergie des coins et des côtés périphériques, actualisant très fortement l'énergie focale. Les quatre points médians des côtés, où se rencontrent les diamètres du cercle à l'angle droit, subsistent fortement comme paramètres, imposant de façon particulière l'énergie cruciforme qui n'est plus circonscrite et équilibrée par les mouvements antagonistes des lignes périphériques. Cette prééminence de la structure cruciforme et du point de rencontre focal, dont les énergies vont se diffuser de façon décroissante uniforme vers les segments de courbes périphériques, engendre dans le cercle une convexité stable du Plan originel. L'allongement du diamètre, qui fait du cercle un ovale ou une ellipse, recréera une interrelation plus soutenue avec l'énergie des côtés horizontaux ou verticaux du rectangle sous-jacent (figure XII).

Tout format triangulaire repose nécessairement sur la structure du rectangle, dont il virtualise deux angles et trois côtés,

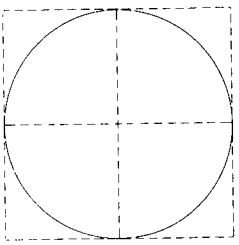
Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert



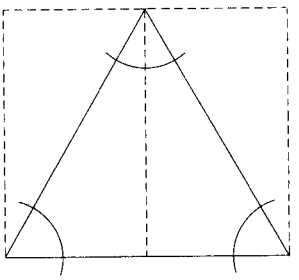
1. Le rectangle



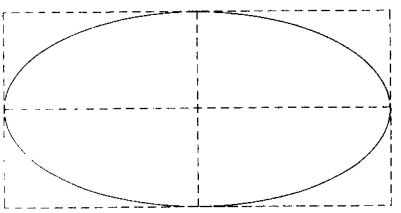
2. Le rectangle étroit et vertical



3. Le cercle



4. Le triangle



5. L'ovale

Figure XII: Divers formats du Plan originel

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

accentuant ainsi l'actualisation de la tension de la ligne de base en rapport avec ses angles aigus.

La plupart des formats découpés selon diverses variantes peuvent, comme l'avait remarqué Kandinsky, « être subordonnés à une forme de base unique et ne sont donc que des variantes compliquées de la forme de base donnée »[47]. La virtualisation qu'effectuent les « shaped-canvas » de certains lieux angulaires ou vecteurs périphériques répond à une suractualisation des énergies centrales, focales ou cruciformes qui ne sont plus soumises à leurs contre-tensions énergétiques sous une forme matérielle. L'énergie potentielle, rappelons-le, est une énergie physique, objective, à la différence d'une énergie virtuelle, résultant du seul apport énergétique du processus subjectif de la perception.

Outre les « shaped-canvas » ou format irrégulier, la réflexion picturale contemporaine s'est portée sur d'autres aspects de la dynamique du format, dans une utilisation du terme qui n'a retenu que certaines des propriétés du Plan originel. Une première hypothèse de production, chez Pollock, puis chez Morris Louis et d'autres, a voulu que la dimension et les proportions finales du Plan originel ne soient déterminées qu'une fois le plan pictural produit. Une deuxième hypothèse, particulièrement défendue par le groupe Support — Surface, a voulu qu'en cessant de tendre la toile sur un faux-cadre, l'œuvre cesse d'être conditionnée par la dynamique du Plan originel, qu'on puisse ainsi être « libéré » du format avec ses implications de contexte ou de limites.

L'hypothèse de Pollock de déterminer après coup quel type de proportions et de dimensions permettront au plan pictural de fonctionner avec le maximum d'intensité et d'unité ne fait pourtant que réaffirmer le rôle fonctionnel du Plan originel dans la structuration syntaxique de l'œuvre. D'une part, même disposée/déposée et travaillée au sol, la toile déroulée, découpée ou non offre déjà, par l'orientation de sa surface, en hauteur ou en largeur, par ses dimensions et proportions, un Plan originel avec des caractéristiques fonctionnelles données. D'autre part, l'ajustement définitif du plan pictural produit, sur un faux-cadre dont on fera varier soigneusement les dimensions, donc les proportions, de quelques centimètres en hauteur comme en largeur, a pour but de préciser davantage, de renforcer ou peut-être de corriger le type d'insertion et d'interactions du plan pictural au sein des énergies du Plan originel. Mais la produc-

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

tion picturale elle-même, sur un support apparemment moins déterminé, est demeurée essentiellement liée aux axes structurels du Plan originel, l'horizontale, la verticale et les diagonales, ainsi qu'aux énergies des coins. Même si elles ne sont pas perçues, actuellement, avec le maximum d'intensité possible, ces énergies du Plan originel continuent d'être assumées par l'artiste en cours de production comme la matrice fondamentale dans laquelle s'inscrivent les traits picturaux. La toile au sol, même non tendue, conserve l'énergétique du Plan originel, par rapport auquel l'artiste mesure le dynamisme de ses trajets picturaux. C'est le sens profond de la danse de Pollock, autour de sa toile sur le sol[48].

Lorsque cependant l'artiste renonce à tendre la toile, même en phase terminale de production et à actualiser au maximum les énergies des vecteurs périphériques et de leur rencontre angulaire, il soustrait une partie de cette énergie potentielle du système pictural. Il n'en soustrait qu'une partie quand cette toile ne s'offre pas entièrement dans un format irrégulier. Quand par ailleurs, cette toile suspendue au mur, d'une façon plus ou moins lâche, conserve dans certaines régions supérieures l'énergétique de l'angularité, qui s'amenuise ensuite dans les régions inférieures au profit d'ondulations plus ou moins prononcées, elle s'achemine vers la structure propre au bas-relief. Mais ce format légèrement irrégulier n'en demeure pas moins tributaire, comme le « shaped-canas », de la bonne forme du Plan originel le plus approchant, comme l'a posé Kandinsky. En même temps cependant, par certaines de ses régions, cette œuvre sollicite en partie la dialectique sculpturale, dans un contexte davantage lié à la production de volumes extérieurs que de volumes intérieurs. En outre, lorsque ces toiles polychromées de diverses façons sont suspendues loin du mur, dans l'espace dit réel avec lequel elles entrent en interaction, elle s'inscrivent davantage dans l'organisation syntaxique de la sculpture. Nous reviendrons sur cet aspect plus loin.

Toute énergie du plan pictural actualisée hors du champ de forces délimité par un Plan originel ne saurait répondre ou satisfaire à une dialectique aussi intense des tensions et contre-tensions du champ pictural, car elle serait aux prises avec les énergies non organisées, non linguistiques des espaces de la réalité.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

B — Plan pictural et effet de pourtour

Outre la structure énergétique qui le constitue, le Plan originel subit, à ses frontières physiques et plastiques, un ensemble d'interactions avec le champ de forces qui l'environne, dès le moment où son investissement par des éléments plastiques le constitue comme un plan pictural. De façon proxémique, nous poserons que ce champ de forces ambiant, même s'il prend une forme angulaire, de coin, etc., est essentiellement constitué par un plan plane, un mur ou une portion de mur, sur lequel le tableau est apposé/accroché.

Avant même de recevoir des matières plastiques, mais davantage lorsque l'œuvre est commencée, le support pictural (toile/ masonite, etc.) subit un effet particulier de son interaction avec le mur environnant que nous appellerons l'effet du pourtour. Il consiste d'abord, pour la toile non peinte encore ou la toile monochrome, en un contraste de tonalité qui s'instaure à partir d'un environnement plus clair/lumineux ou plus sombre, qui éclaircit ou assombrit par contraste la couche périphérique du Plan originel. Ces contrastes de tonalité seront accentués ou non par l'action spécifique des textures du mur environnant par rapport à celles du support pictural, ainsi que par la position plus rapprochée du plan pictural de la source lumineuse, puisqu'il est situé en avant par rapport au mur qui est derrière lui.

À cet effet de pourtour se conjugue un deuxième facteur spécifique lorsque les variables visuelles sont posées sur le support pictural : il s'agit du contraste particulier entre l'homogénéité relative du mur environnant et l'hétérogénéité des composantes plastiques ou encore entre l'état moins énergétisé du mur et celui plus énergétisé du champ pictural.

La confrontation du système du plan pictural avec le système du mur se marque dans le lieu de transition que constituent les couches périphériques du Plan originel ou pictural par rapport au mur et se caractérise par un maximum ou un minimum d'antagonismes.

Un minimum d'antagonismes résulte de différences moins grandes entre les composantes plastiques du mur et celles du plan pictural ; par exemple, une couche périphérique blanche, de texture analogue à celle du mur qui serait aussi blanc. L'énergétique de cette couche périphérique serait influencée par : 1) les énergies vectorielles du Plan originel ; 2) le contraste simultané de tonalité toujours

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

présent ; et 3) les effets chromatiques/vectoriels reçus des variables plastiques apposées dans les couches internes du plan pictural. Cette hétérogénéisation peut s'établir à partir de tous les côtés du plan pictural.

Cependant, certains effets d'antagonisme et d'hétérogénéité, qui modifient la forme même du Plan originel, résultent de la décision picturale de traiter différemment les régions latérales périphériques, celles du haut ou du bas, de la droite ou de la gauche, par rapport au mur. En même temps, un système plus énergétisé, par contraste, est produit dans ces régions du plan pictural.

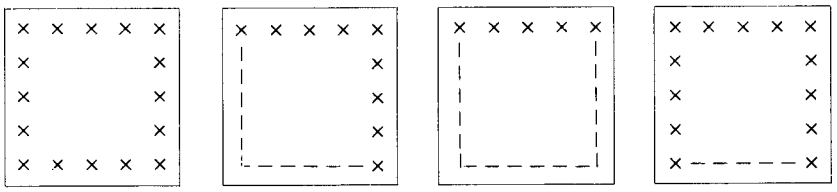


Figure XIII : Différents effets de pourtour

Le maximum d'effet de pourtour sera produit par une hétérogénéisation intense de toutes les couches périphériques en opposition à un mur homogénéisé. Par ailleurs, si le mur porteur est lui-même investi d'énergies plastiques, de contrastes chromatiques, de textures diverses, etc. l'énergie du plan pictural d'une part en deviendra moins perceptible, et d'autre part devra être perçue dans la dynamique de ses interactions avec le système des murs ambiants, relativement non limité et non transformé en système linguistique spécifiquement pictural qui, à la limite, donne une dimension sculpturale ou architecturale/environnementale au support physique du tableau, s'il n'est pas tout simplement délesté de toute fonction linguistique pour ne redevenir qu'un objet, une chose, dans le réel. Son appréhension ressemble à celle d'un livre fermé, reposant sur une table, dans une pièce donnée.

L'effet de pourtour sera particulièrement marqué dans ce qu'on appelle un tableau monochrome, c'est-à-dire une œuvre picturale qui présenterait un seul chroma dans une texture absolument homogène et lisse, qui exclut toute potentialité de structuration plastique. La couche périphérique d'un tableau tout rouge, par exemple, apparaissant sur un champ ambiant blanc, gris ou d'une autre cou-

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

leur, subira immédiatement l'effet du contraste de tonalité et, selon le cas, d'un contraste chromatique simultané qui foncera, pâlira ou teintera d'une autre nuance cette couche périphérique par rapport aux autres couches qui constituent le tableau. La couche centrale, dont l'énergie propre est relativement préservée des interférences du mur ambiant, se différenciera des couches intermédiaires qui servent de lien entre le centre et les effets de la périphérie par une moindre activation ou modulation vibratoire. Ainsi, lorsque la perception aura reconnu la transformation des variables visuelles en périphérie et la plus grande densité de la région stabilisée par l'énergie cruciforme, les couches intermédiaires demeureront le lieu de la plus grande mobilité par rapport à l'infrastructure du Plan originel et à la structure générale d'enveloppement qui caractérise ce plan pictural.

Le plus souvent cependant, les tableaux dits monochromes ne se présentent pas dans la condition susmentionnée d'une texture idéalement lisse et homogène, mais valorise au contraire la production d'une pigmentation qui offre, même très finement, des effets de texture, dont les vectorialités propres deviendront déterminantes pour l'organisation de l'œuvre. En dépit de sa péremptoire affirmation d'une couleur, le tableau monochrome s'organise essentiellement à partir de son format/dimension et de sa texture.

C — Énergétisation du plan pictural

Les énergies propres aux variables visuelles servant à la production d'un plan pictural sont multipliées lorsqu'elles sont ancrées dans le bassin d'énergies actuelles/potentielles ou virtuelles de l'infrastructure du Plan originel. Cette intensité accrue est déterminante dans le positionnement des régions à des niveaux de profondeur plus ou moins proxémiques.

Cette réaffirmation de l'infrastructure du Plan originel s'effectue selon diverses modalités, plus ou moins importantes et efficaces :

Accentuation : quand des régions du plan pictural s'inscrivent précisément et dans une large étendue, sur un élément de l'infrastructure du Plan originel.

Ponctuation : quand une région du plan pictural s'inscrit dans une moindre étendue sur un élément du Plan originel.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Redoublement : quand une région du plan pictural répète dans une large étendue, mais en position de décalage, un élément de l'infrastructure du Plan originel.

Réitération : quand une région du plan pictural répète, dans une moindre étendue et en position de décalage, un élément de l'infrastructure du Plan originel.

Ponctuation des coins : les coins formateurs sont ponctués quand une région voisine réitère l'un de ses côtés formateurs, ou lorsqu'il y a formation d'un triangle virtuel à partir de l'orientation d'un élément voisin du plan pictural.

Division virtuelle : quand les axes verticaux et horizontaux du Plan originel se déduisent virtuellement de quelques ponctuations du plan pictural.

Réitération virtuelle : quand un élément de l'infrastructure du Plan originel se déduit d'une position ou d'une liaison entre régions du plan pictural avec décalage.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Notes bibliographiques

1. W. KANDINSKY, Programme de cours pour le Bauhaus (1929), in *Cours du Bauhaus*, Paris, Denoël/Gonthier, 1975, p. 8.
2. W. KANDINSKY, *op. Cit.*, p. 75.
3. W. KANDINSKY, Point, Ligne, Plan (1926), *Écrits complets*, Paris, Denoël/ Gonthier, Tome 2, p. 157.
4. Meyer SCHAPIRO, On some Problems in the Semiotics of Visual Art ; Field and Vehicle in Image Sign (1966), in *Semiotica*, vol. 1, 1969, n° 3, pp. 223-24.
5. John WHITE, *The Birth and Rebirth of Pictorial Space*, Londres, Faber & Faber, 1972.
6. G. BRAQUE, cité par L. Aragon, *Les Incipit*, Genève, Skira, 1969, p. 28.
7. W. KANDINSKY, Reminiscences (1913), in *Modern Artists on Art*, New Jersey, Prentice Hall, 1964, p. 35.
8. Philippe SERS, Présentation du texte, *Écrits complets*, Tome 2, p. 33.
9. W. KANDINSKY, *Point Ligne, Plan, ibid.*, p. 61.
10. W. KANDINSKY, Op. Cit., p. 93.
11. Piet MONDRIAN, De Stijl, 1918, vol. II, n° 2, pp. 14-19, publié dans Hans L.C. Jaffé, *De Stijl*, New York, Harry N. Abrams, 1967, p. 105.
12. N. TARABOUKINE, Pour une théorie de la couleur (1923), in *Le Dernier tableau*, Paris, Champ Libre, pp. 117-118.
13. Conférence de Cologne (1914), in *Écrits complets, ibid.*, p. 274.
14. J.-J. SWEENEY, Mondrian, the Dutch and De Stijl, in Art News, été 1961, p. 62.
15. Jean PIAGET, *La représentation de l'espace chez l'enfant*, Paris, P.U.F., 1948.
16. W. KANDINSKY, *Point Ligne, Plan, ibid.*, p. 158.
17. Noam CHOMSKY, *Structures syntaxiques* (1957), Paris, Seuil, 1969.
18. W. KANDINSKY, *Point Ligne, Plan, ibid.*, p. 164.
19. W. KANDINSKY, *op. cit.*, p. 94.
20. W. KANDINSKY, *op. cit.*, p. 188.
21. W. KANDINSKY, *Cours du Bauhaus, ibid.*, p. 150.
22. W. KANDINSKY, *Point Ligne, Plan, ibid., p.* 171.
23. W. KANDINSKY, *op. cit.*, p. 161.
24. W. KANDINSKY, *op. cit.*, p. 157.
25. W. KANDINSKY, *op. cit.*, p. 159.
26. W. KANDINSKY, *op. cit.*, p. 161.
27. W. KANDINSKY, *op. cit.*, p. 159.
28. W. KANDINSKY, *op. cit.*, p. 161-162.
29. W. KANDINSKY, *op. cit.*, p. 162.
30. W. KANDINSKY, *op. cit.*, p. 164-165.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

31. W. KANDINSKY, *op. cit.*, p. 170-171.
32. Cf. W. PENFIELD, L. ROBERTS, *Speech and Brain-Mechanisms,* Princeton, Princeton University Press, 1959.
33. Julius JAYNES, *The Origin of Consciousness in the Breakdown of the Bicameral Mind,* Boston, Houghton Mifflin, 1976, pp. 100-106.
34. Julius JAYNES, op. cit., pp. 110, 112, 118, 119.
35. Betty EDWARDS, *Drawing on the Right Side of the Brain,* Los Angeles, J.P. Tarcher, 197, p. 59.
36. Jerre LEVY, Psychological Implications of Bilateral Asymetry, *Hemisphere Function in the Human Brain,* S.J. Dimond et J.G. Beaumont (édit.), New York, John Wiley & Sons, 1974.
37. Betty EDWARDS, *Op. cit.*
38. A. TOMATIS, *L'oreille* et le *langage,* Paris, Seuil, 1978, p. 151.
39. W. KANDINSKY, Point, *Ligne, Plan, ibid.*, p. 162, note 1.
40. H. WEYL, *La symétrie,* 1952.
41. Jacques MONOD, *Le hasard et la* nécessité, Paris, Seuil, 1970, pp. 62-68.
42. W. KANDINSKY, *op.* cit., p. 161.
43. Guido MOLINARI, Notes *de cours,* inédites.
44. W. KANDINSKY, *Cours du Bauhaus, ibid., p.* 139.
45. W. KANDINSKY, *Point Ligne, Plan, ibid.*, p. 93.
46. W. KÖLHER, cité par David Katz, *Introduction à la psychologie de la forme,* Marcel Dènière, Pais, 1955, p. 66.
47. W. KANDINSKY, *Op. Cit.*, p. 184.
48. Hans NAMUTH, *L'atelier de Jackson Pollock,* Paris, Éditions Macula, 1978.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Chapitre **5**

Effets de distance et perspectives

Il faut ranger à l'intérieur de la syntaxe du langage visuel, pictural ou sculptural, la description des divers schémas de représentation ou d'organisation syntagmatique des éléments élaborés/utilisés au cours des siècles dans des sociétés différentes, désignés sous le nom de *perspectives.* Comme toute notion impliquée dans la dialectique de la perception, la perspective relève d'une dimension subjective et objective. Subjectivement, ce terme désigne un point de vue, une visée, un mode de rapport à un champ du réel, relatif en particulier à une position de *distance* prise par le percepteur vis-à-vis de son objets. Objectivement, les systèmes de perspective offrent des programmes d'organisation et de sélection des variables visuelles dans une représentation quelconque, à partir d'une hypothèse spatiale, sensible et conceptuelle, plus ou moins exclusive, c'est-à-dire différente des autres modes d'interrelation spatiale. Les perspectives sont des syntagmes pour autant qu'elles impliquent un regroupement nécessaire d'un certain nombre et type de colorèmes, selon des schèmes d'organisation fixes et relativement précis ; toute transgression de ces codes perspectivistes est sentie, selon les besoins expressifs d'une époque donnée, comme une maladresse, une faute ou bien un écart créateur, lorsque le besoin est suffisamment fort et conscient de transformer les structures perspectivistes jusque-là dominantes.

Dans l'un de ses plus célèbres ouvrages, Panofsky a établi comment les diverses perspectives utilisées en Égypte, en Grèce, à Rome ou pendant la Renaissance constituent en elles-mêmes des formes symboliques par lesquelles s'expriment des structurations de l'espace communes à des collectivités.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Même s'il se réclame de « l'heureuse et forte terminologie de Ernst Cassirer » pour étendre à l'histoire de l'art la notion de forme symbolique, Panofsky en modifiera de façon significative la définition.

Il écrit que la perspective peut être désignée « comme l'une de ces formes symboliques » grâce auxquelles « un contenu signifiant d'ordre intelligible s'attache à un signe concret d'ordre sensible pour s'identifier profondément à lui »[2]. Devant ce double signifiant, d'ordre successif, intelligible et concret, l'iconologie de Panofsky entreprendra une démarche pareillement parallèle, étudiant d'une part le signe concret et de l'autre le sens immanent, le « Kunstwollen » de Riegl, qu'il élargira à une « Weltanschaung », intelligible par des textes[3]. On pourrait interpréter différemment l'intuition de Cassirer :

> Or les signes symboliques que nous rencontrons dans le langage, le mythe et l'art, ne « sont » pas d'abord pour acquérir ensuite, au-delà de cet être, une signification déterminée : tout leur être au contraire découle de la signification.[4]

De fait, Panofsky commentera trop brièvement le sens immanent de la perspective linéaire de la Renaissance, que Spengler avait déjà identifié à l'émergence d'une intuition de l'infini, et encore moins celui de la perspective des pays du Nord de l'Europe qui valorise « la masse du tableau comme une matière homogène à l'intérieur de laquelle l'espace lumineux est ressenti avec presque autant de densité et de « matérialité » que les corps qui y sont répartis »[5]. Mais dans ses hypothèses, il a toujours réaffirmé, devant le formalisme de Wölfflin, que le fait

> qu'un artiste choisisse le mode de représentation linéaire au lieu du mode de représentation pictural signifie qu'il se limite, souvent sous la pression d'époque toute-puissante dont il n'a, par là même, pas conscience, à certaines possibilités de représentation ; qu'il dessine ses lignes de telle ou telle façon signifie qu'il va chercher dans leur diversité toujours infinie une seule de ces possibilités et qu'il la réalise... On pourrait alors de plein droit ranger les différents éléments de cette forme générale en un système de catégories particulières. Et ici il faudrait donner raison à Wölfflin, lorsqu'il dit que la première tâche de l'histoire de l'art serait de découvrir et d'élaborer ces catégories.

C'est uniquement une fois connues les structures générales, non seulement d'un style, mais d'un système perspectiviste, que l'on pourrait apprécier de quelle façon des sensibilités individuelles s'ajustent, modifient ou dévient de la modélisation offerte par ce super signe, à un moment donné de l'histoire, contribuant ou non à

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

la transformation de celle-ci. Dans tous les cas, ces hypothèses d'organisation spatiale traduisent, par l'intermédiaire d'un code ou d'un ensemble de règles sur la sélection et l'arrangement des éléments plastiques, des conceptions multiples de la réalité, expérimentées à l'intérieur de systèmes de valeurs différents.

1. Perspectives de la perception du monde naturel

À partir des réflexions épistémologiques précédentes, nous considérons comme postulat l'observation selon laquelle chaque être humain occupe un point particulier de l'espace — temps et que par cette position physique et psychologique unique et différente, il perçoit nécessairement, *stricto sensu*, un aspect du réel différent de celui que perçoit son voisin. Toute activité perceptrice du réel ne peut se réaliser, en effet, qu'à partir d'un percepteur occupant une position particulière, lui permettant de se mettre en relation immédiate avec le réel d'une façon spécifique. Ce n'est que d'une façon médiate, sur le plan abstrait de la représentation verbale ou visuelle, que des individus peuvent prétendre voir la même chose, quand ils regardent un même objet. Une position existentielle ne peut donner qu'un point de vue particulier, révélant certains aspects des choses et cachant les autres.

Le caractère égocentrique et partiel de toute centration perceptive oblige l'être humain à multiplier le plus possible les points de vue sur les objets, c'est-à-dire les centrations à partir de positions différentes dans un déroulement temporel plus ou moins long, s'il veut avoir accès à des ensembles d'informations plus nombreux et adéquats sur les objets ou les environnements ambiants. Cependant la psychologie de la perception, pour sa part, a observé des *mécanismes* similaires de perception, adoptés par les individus vis-à-vis des divers champs sensoriels, tant au niveau des objets qu'au niveau de leur regroupement général, qui tendent à interrelier des aspects toujours différents dans des structures plus stables. Le psychologue James J. Gibson a défini treize variétés de perspectives ou aspects généraux des modes de regroupement utilisés par la perception dans le monde ambiant qu'il regroupe dans quatre classes principales : 1) les perspectives de *position* (par la texture, la dimension, la linéarité) ; 2) les perspectives de *parallaxe* (par le binoculaire et le mouvement) ; 3) les perspectives *indépendantes* de la position et du

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

mouvement de l'observateur (aérienne ou atmosphérique), brouillée, localisation relative en hauteur, espacement linéaire par changement de texture, modification dans les images doubles, modification dans l'inertie ou l'accélération d'un objet, transition entre lumière et ombre) ; et 4) les perspectives produites par la *complétude* ou non d'un contour[7].

Bien que le terme « perspective » recouvre davantage ici des aspects particuliers des déterminismes de la perception (terme que nous voudrons davantage utiliser en rapport avec des modes de représentation), il est particulièrement efficace pour exprimer le fait que la réalité ambiante apparaîtra extrêmement différente selon que seront utilisés et valorisés des modes particuliers de relations vis-à-vis du réel. Lorsqu'ils sont utilisés de façon régulière, ces modes perspectivistes de perception produisent un mode d'éclairage particulier qui regroupe de façon plus ou moins constante des éléments du réel. À des niveaux plus synthétiques, la continuité ou une prévalence de certaines attitudes perceptives engendrent aussi des percepts et des modes réguliers d'interrelation entre des aspects limités du réel, constitués à l'intérieur de ces perspectives que l'on a eu tendance parfois à considérer comme des équivalences du réel. Mais à partir de points de vue ou perspectives différents, d'autres aspects du réel sont aussi regroupés de façon plus ou moins régulière et constante.

La multiplicité des points de vue organisés ou des perspectives élaborées par le percepteur vis-à-vis du réel l'oblige à procéder à des accommodations avec un champ visuel pluriel en transformation et à tenter de concevoir l'unité possible, dans un même lieu, de ces ensembles hétérogènes. Selon Piaget, la coordination des perspectives « soulève trois sortes de conflits, ne pouvant être surmontés que par des synthèses dialectiques »[8]. Le premier conflit résulte de la dualité entre l'identité de l'objet, présumée existante et permanente, et « la multiplicité de ses formes observables en fonction des changements de points de vue ».

Le second conflit tient

> (. . .) au passage nécessaire de l'absolu au relatif, aucune perspective ne pouvant être privilégiée et chacune demeurant relative à la position de l'observateur. D'où la troisième difficulté, qui est de relier les perceptions actuelles à des anticipations ou plus généralement de réaliser une synthèse entre les différenciations et l'intégration en un groupement assurant l'existence à un nouveau tout invariant, mais de nature

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

> transformationnelle et non plus statique comme l'était l'identité initiale de l'objet conçu comme devant conserver une forme apparente constante.[9]

Cette synthèse ou intégration de points de vue sensoriels/perceptuels distincts dans un « nouveau tout invariant, mais tranformationnel » se réalise dans l'élaboration d'espaces plus complexes permettant d'unifier les divers espaces organiques construits par la perception. Par sa structure immédiatement spatialisante, le langage visuel est le lieu privilégié où l'organisme peut tenter d'organiser des « synthèses spatiales dialectiques » établissant des relations non seulement entre les fragments de son expérience sensible, émotive et intellectuelle actuelle, mais aussi avec les fragments qu'il a retenus, consciemment ou inconsciemment, de son expérience passée conceptuelle, sensorielle ou imaginaire.

Cependant, quel que soit le modèle spatial utilisé pour représenter des ensembles quelconques d'éléments expérimentés par la perception, le point le plus fondamental à souligner est que le modèle spatialisant de la représentation ne peut pas être le même que celui de la perception ou de la conceptualisation, parce qu'ils sont formés l'un et l'autre d'éléments constitutifs totalement différents, réunis dans un contexte hétérogène par rapport à l'expérience première. Tout comme les mots *ne sont pas* les choses qu'ils représentent, les représentations visuelles, les modèles spatiaux, les diverses perspectives ne *sont pas* du même ordre, ne possèdent pas le même statut existentiel que les éléments constituant la réalité. Si certains codes acquis de la perception nous font reconnaître certaines images comme ressemblant à des objets de la réalité externe, cela ne rend pas l'espace de représentation qui les constitue plus réel. Cette vaine opposition, à cet égard, des mouvements picturaux les uns aux autres, d'une génération à l'autre, aurait dû trouver son terme dès le moment, comme le raconte Lessing, où le Latin Lucien découvrit qu'il ne savait comment décoder un tableau de Zeuxis, si naturel qu'il devrait tromper les oiseaux, mais que Lucien trouvait confus au point de ne pas distinguer si telle figure était placée à l'arrière ou au-dessus d'une autre[10].

Même si certaines des perspectives utilisées dans la perception conservent une influence dans la construction des espaces de représentation, ces deux types d'espaces ne peuvent être assimilés l'un à l'autre, le premier offrant un discontinu énergétique substantiel, alors que le second tend à une fonction symbolique du continu

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

requérant une homogénéité de base dans ses constituants. Panofsky l'avait bien vu :

> Dans l'espace de la perception, le concept d'homogénéité ne peut s'appliquer comme il l'est dans la représentation, qui à chaque point de l'espace croit possible d'effectuer des constructions semblables en tous lieux et dans toutes les directions. Dans l'espace de la perception immédiate, ce postulat ne peut jamais être satisfait. On ne trouve dans cet espace aucune homogénéité des lieux et des directions ; chaque lieu a sa modalité propre et sa valeur. L'espace visuel comme l'espace tactile s'accordent sur un point : à l'inverse de l'espace métrique de la géométrie euclidienne, ils sont « anisotrophes » et « inhomogènes ». Dans ces deux espaces physiologiques, les trois directions principales : devant et derrière, haut et bas, droite et gauche, ne sont pas équivalentes.[11]

Et à la suite de Cassirer, il soulignera la différence fondamentale de valeur entre les « corps solides » et les étendues intermédiaires d'espace libre entre eux dans le champ tactile, qui n'est pas possible dans l'art pictural, toujours occupé par de la matière visuelle.

Il convient, par ailleurs, de rappeler la différence très grande qui existe entre le fait de percevoir un objet dans la réalité externe et celui de percevoir un tableau. L'œuvre picturale, ou sculpturale comme nous le verrons plus loin, n'est pas constituée d'objets comme les autres, mais plutôt d'objets paradoxaux que leur fonction linguistique détermine comme spécifiques dans le champ visuel.

Les tableaux sont certes des objets réels, suspendus ou non à un mur, et soumis à ce titre aux contraintes perspectives normales dans l'espace dit naturel. Mais en même temps, au lieu d'être simplement constitués de marques plus ou moins planes apposées à des supports planes, les tableaux donnent à voir des effets de profondeur et de distances, élaborés dans un espace fictionnel différent de l'espace naturel. Comme le soulignait Richard L. Gregory :

> Voir un tableau est très différent de voir des objets normaux. Cela veut dire particulièrement que les tableaux ne sont pas des objets typiques pour l'œil et doivent être traités comme une expérience très spéciale.[12]

2. Perspectives de la représentation

Si le percepteur doit transformer les mécanismes habituels de perception visuelle, réglés sur la survie et le fonctionnalisme, pour pouvoir entrer en relation avec le champ visuel linguistique que

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

constitue 1'œuvre, il trouvera dans celle-ci un autre ordre de difficultés majeures. Non seulement cette œuvre n'est pas un simple objet de la réalité, mais c'est un lieu symbolique où un autre être humain organise une représentation de sa propre expérience de la réalité, de ses perspectives et de ses points de vue. Le percepteur est appelé à comparer ou à confronter, *volens nolens*, ses propres mécanismes et ses perspectives perceptuelles avec celles qui fondent l'appréhension du monde du producteur de l'œuvre et qui sont reconstruites dans l'œuvre par l'instrumentation de certaines variables visuelles. Toute œuvre visuelle instaure donc une simultanéité de perspectives sensorielles, plus ou moins intégrées ou intégrables : celles du producteur, inscrites dans l'œuvre plus ou moins adéquatement et celles du percepteur, provenant de ses propres possibilités et habitudes de spatialisation sensorielle, agissant sur les stimuli actuels de l'œuvre dans une succession temporelle de points de vue pris sur l'œuvre.

Cette confrontation des points de vue et des systèmes d'organisation du percepteur et du producteur dans le champ visuel ne peut que multiplier les conflits et les hétérogénéités que le percepteur pouvait préalablement découvrir en lui-même, exigeant, selon Piaget, de véritables synthèses dialectiques pour être harmonisés et qui, maintenant, sont issus de la différence avec l'autre. Sans recourir à Freud ou à Lacan, une simple hypothèse psychologique sur le développement émotif de l'être humain et l'ampleur de ses mécanismes de défense expliquerait certaines difficultés du public à se mettre véritablement en relation avec des œuvres qui bousculent ses schémas acquis sur le réel. Elle expliquerait aussi comment, pendant si longtemps, l'Occident a pu croire qu'il n'y avait qu'une seule perspective vraie sur le monde : la sienne, les autres étant ou inférieures ou incapables de produire de l'art.

De fait, l'observation des formes de représentation visuelle développées par divers groupes ou sociétés humaines nous oblige à définir une vingtaine de perspectives, accessibles au producteur visuel d'aujourd'hui pour expliciter des modalités extrêmement nombreuses de structures spatiales, répondant à des besoins nouveaux de la pensée et de la communication.

On ne saurait donc assez souligner la polysémie inhérente au terme « perspective », même si un certain usage voudrait encore que qu'il ne renvoie qu'au système de perspective légitime ou artificielle

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

que la Renaissance a opposé, après Brunelleschi et Alberti, à la perspective naturelle. H. Damish a souligné combien cette perspective a paru révolutionnaire à l'époque, « en rupture par rapport à l'idée même de tradition »[15]. Il a fallu beaucoup de temps avant que ce système de représentation ne soit accepté par la sensibilité populaire, plus familière avec les structures de représentation de la perspective naturelle héritée du Moyen-Âge et des perspectives des sociétés nordiques.

Son caractère artificiel et calculé était manifeste et gênant, puisqu'elle exigeait une position unique et immuable du percepteur vis-à-vis du champ visuel, qu'elle identifiait ce percepteur au producteur de l'image, qu'elle exigeait un visionnement d'un seul œil, maintenu immobile, dans un lieu prescrit, etc. On a moins souvent souligné l'exclusion qu'elle imposait de toute représentation visuelle dans une distance moyenne ou proche, à cause de son incapacité à résoudre les distorsions latérales que son mode de représentation imposait. Comme ses contemporains, Léonard de Vinci a reconnu que les tableaux représentant des objets à distance courte avaient un pouvoir d'illusion particulièrement fort, auquel le peintre a dû renoncer cependant parce qu'elle ne pouvait être explicitée par la perspective linéaire :

> Si tu veux représenter une chose de près qui produise le même effet que les objets naturels, alors il est impossible que ta perspective n'ait pas l'air fausse ... Autrement, n'entreprends pas de représenter une chose sans que la distance que tu adoptes soit au moins vingt fois supérieure à la plus grande hauteur ou largeur de l'objet que tu dois représenter ; alors ton œuvre contentera tout spectateur quel que soit le lieu où il puisse se trouver.[14]

Partout, sauf... proche ! Ailleurs, de Vinci qui sera suivi par Lomazzo, établira que la distance où sont posés les objets du champ de la représentation doivent correspondre à environ trois fois la plus grande dimension du tableau[15].

Élaborée par des artistes, plus architectes que peintres comme le souligne Damisch, cette perspective artificielle s'applique davantage à la chose bâtie, ou encore « à l'espace de la ville tel qu'il est défini par les bâtiments qui l'enserrent et le délimitent »[16], qu'à l'espace pictural.

Ce système décrit « les effets engendrés par la distance, non seulement par rapport à l'objet, mais par rapport au plan de projection »[17]. Non seulement la notion de plan se révèle ici fondamentale,

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

mais l'adjonction requise de points de distance, de plusieurs points de fuite sur la ligne d'horizon, du calcul des échelles de raccourci, l'introduction des règles de la perspective atmosphérique, l'exploration de points de vue différents, la juxtaposition de doubles lignes d'horizon expliquent le caractère pluraliste des perspectives utilisées entre le XIV[e] et le XVI[e] siècle, comme l'ont montré les études de P. Francastel[18].

Pour notre part, nous appelons perspectives les ensembles organisés de marques sensibles, offrant les paramètres définissant la distance et la profondeur dans les représentations visuelles. Ces paramètres relèvent à la fois des caractéristiques des variables visuelles et de leurs modes de jonction.

En d'autres mots, les perspectives sont construites comme des systèmes différents sur la base de données sensibles et conceptuelles, en vue de spatialiser, c'est-à-dire d'interrelier, une multiplicité d'éléments cœxtensifs, selon certains besoins sensibles et intellectuels. Cependant, même dans des œuvres offrant une perspective dominante, on trouvera souvent annexés un autre ou plusieurs autres systèmes perspectivistes, traduisant des expériences spatiales diverses, relevant de modes perspectivistes différents. Cette complexité sera perçue comme harmonisée et bien intégrée dans certains cas, chaotique et discordante dans d'autres cas.

Il faut, en effet, reconnaître qu'un tableau peut présenter des caractéristiques engendrées par des perspectives ou points de vue différents, qui seront vues ou non par le percepteur comme mutuellement compatibles, ou qu'il unifiera à partir d'une hypothèse plus complexe. D'autres types de contradictions apparaissent dans les perspectives mimétiques qui prétendent rendre compte de certains codes de perception des objets naturels. Le percepteur est alors engagé à choisir une hypothèse d'objets pouvant correspondre à certains stimuli visuels, en vue d'interpréter le tableau en termes de réunion d'objets de la réalité externe. Il est donc fait appel à la mémoire visuelle pour identifier à partir de quelques paramètres certains agglomérats à des objets réels hypothétiquement posés dans telle ou telle situation. La mémoire visuelle cependant, comme l'a souligné Richard L. Gregory, ne fournit que des fragments d'objets bruts, sans aucune information sur la distance particulière où ces objets sont situés par rapport à d'autres, ni sur leur orientation, leur mouvement ou même leur dimension objective[19]. Ces caractéristiques ne

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

peuvent être construites que par la représentation picturale elle-même et les images visuelles mentales doivent s'accommoder ou s'adapter aux points de vue offerts par les producteurs. S'il est vrai que les premières représentations visuelles humaines ont eu pour fonction de reproduire des images visuelles mentales, comme certains l'ont posé, plutôt que de produire des images ressemblantes de la réalité perçue, on reconnaîtra avec Gregory qu'il « n'est pas tellement surprenant que la représentation de la distance et des orientations survienne tard dans l'histoire de l'art »[20].

Ce qu'il importe d'en retenir, c'est que la perception de la distance dans les trois dimensions s'effectue à partir de l'information sensorielle présentée par l'œuvre picturale, et non pas à partir du souvenir d'une image visuelle mentale même si, dans certains cas, des références peuvent s'établir entre la dimension proportionnelle de certains stimuli dans le tableau et le souvenir qui lui est associé dans l'expérience des objets de la réalité.

Le caractère relativiste de la notion de perspective est un constat de la théorie de l'art depuis plusieurs siècles. Il atteint un point culminant, par exemple, dans l'enseignement de Charles Blanc qui opposait le « géométral » à la perspective :

> Le géométral, c'est l'image d'un objet vu par un œil aussi grand que lui, dans sa dimension réelle : tout ce qui est plus grand que notre œil est vu en perspective, c'est-à-dire dans sa dimension apparente.[21]

À ce compte, ne serait caractérisé comme « géométral », dans nos propres hypothèses, que le colorème perçu dans un angle fovéal, équivalant à la dimension de l'œil réel, tous les autres aspects de la perception étant soumis aux distorsions perspectivistes. Nous croyons plus heuristique de reconnaître dans le « géométral » de Blanc ce qui relève des paramètres de la géométrie topologique constituant un type de perspective ou de point de vue spécifique structurant l'objet, alors que d'autres sortes de perspectives relèvent de géométries différentes : euclidienne, projective, etc.

Aussi, en redonnant au terme « perspective » son sens premier, venu des Anciens, soit « la science de la transmission des rayons lumineux » depuis une surface réfléchissante jusqu'à l'organe de la vue, nous définissons la perspective comme tout système unifié, implicitement codé, qui détermine le choix et l'utilisation de variables visuelles dans des interrelations précises, en vue de produire des types différents d'effets de distance[22].

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Tout en réservant les appellations « points de vue », « positions », « visées » aux démarches du percepteur, nous appliquons le terme « perspectives » aux représentations de points de vue, réalisées matériellement dans les productions artistiques, par les variables visuelles.

Dans ce nouveau contexte, les perspectives sont des formes organisées, traduisant non pas la position requise d'un spectateur, mais bien la position, c'est-à-dire le point de vue et la distance, choisie par le producteur de la représentation par rapport à l'objet de sa représentation. Il n'est aucunement requis que le spectateur prenne la position du producteur devant la représentation ; de fait cette exigence apparaît comme une impossibilité, à la fois sur le plan théorique et sur le plan physique. Ce qui est donné à voir au spectateur, c'est l'ensemble des relations établies par le producteur entre les différents éléments qu'il met lui-même en représentation et par rapport auxquels il se situe. Il existe toujours une dualité entre la position du spectateur d'une œuvre et la position occupée par le producteur, qui maintient une distance psychologique entre les deux et requiert une démarche spécifique, plus ou moins réussie de la part du spectateur, pour s'imaginer comme occupant la position existentielle et perceptive d'une autre subjectivité. Cette distance psychologique n'est que masquée si le producteur impose au percepteur de mimer sa position figée, à partir de laquelle il prétend prolonger la perspective naturelle de la perception, dans un trompe-l'œil frontal ou oblique, comme dans le cas d'un panneau vertical de hauteur d'homme ou d'une perspective à distance prise sur un plafond. Mais comme l'a expliqué Ernst Gombrich, cette illusion requiert la suppression mentale d'un très grand nombre de caractéristiques de la perception naturelle et sera bientôt rejetée comme inadéquate par ce percepteur ou ceux qui le suivent[23].

On peut regrouper les systèmes de perspectives autour de deux axes principaux selon qu'ils tendent à modéliser une expérience spatiale proche du corps propre du locuteur/producteur, ou à une grande distance de lui. Cette distance constitue l'un des facteurs fondamentaux définissant les potentialités du corps propre d'obtenir des informations sur le monde, au sein d'espaces organiques spécifiques. Cette distance a pris des noms différents dans le domaine de la représentation visuelle. La distance établie au sein de la première et de la deuxième dimension est appelée hauteur et largeur, alors que

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

la distance observée sur un axe horizontal, dans la troisième dimension, est appelée profondeur.

Il faut insister sur le fait que cette notion de distance, quantitative, n'est pas nécessairement mesurable ou métrique. La notion de distance définie par la longueur métrique constante est un concept opérationnel élaboré dans un contexte épistémologique et conceptuel humain qui est relativement étranger à la matière en mouvement, amorphe et continue. On sait que les géométries non euclidiennes posent des points infiniment rapprochés selon le principe de la continuité, à partir des lois de champs et des actions à distance. Une fois intégrée à l'espace pictural, la notion de continu exigera une transformation analogue dans la notion de distance dans la profondeur qui demeure un paramètre indispensable de toute expérience d'espace. Aussi les paramètres de distance qui seront utilisés dans la description des profondeurs illusoires de la représentation visuelle doivent rester aussi flous et mouvants que le champ de réalité qu'ils désignent, c'est-à-dire les espaces tactile, olfactif, thermique, etc.

Ces notions de distance joueront un rôle majeur et multiple dans l'élaboration des perspectives, puisque celles-ci découlent de la position prise par le producteur par rapport aux objets formant son champ de représentation, formels ou informels. Cette distance sera évaluée à partir de quatre paramètres principaux :

1. La distance instaurée dans les trois dimensions par le type de vision oculaire sollicitée ou « instaurée » dans le champ visuel (fovéal, maculaire ou périphérique).
2. La distance où se situe le producteur par rapport au champ de représentation qu'il construit.
3. L'effet de distance inséré entre les éléments/régions représentés.
4. L'angle de vision déterminé par la position du corps propre du producteur, et non seulement par le système de vision oculaire sollicité.

Ces effets de points de vue et de distance trouvent une expression syntagmatique dans les divers systèmes historiques de perspectives. Ces derniers se présentent comme des super structures codées et normatives, définissant l'emploi et la position de diverses variables visuelles, dans le but principal de produire différents niveaux de pro-

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

fondeur, depuis la proximité topologique jusqu'à l'extrême distanciation des espaces euclidiens ou projectifs.

3. Profondeurs topologiques et profondeurs illusoires

On peut, en guise de préalable, rappeler un postulat important du système de perception d'une représentation visuelle selon lequel tout champ visuel peut être articulé en trois plans, quels que soient les mécanismes de perception ou les perspectives utilisés : 1) l'avant-plan ; 2) l'arrière-plan ; et 3) les plans intermédiaires.

On appelle avant-plan la région du champ visuel qui semble la plus proche, la plus rapprochée du percepteur ; inversement, on appelle arrière-plan la région qui semble, dans le champ visuel, correspondre au point le plus éloigné du percepteur. Entre l'avant- et l'arrière-plan s'échelonnent un nombre indéterminé de plans intermédiaires reliés aux premiers et entre eux par divers types de liaisons : superposition, reprise de parallélisme, obliques linéaires, vectorialités, contrastes, etc. L'avant- et l'arrière-plan sont ainsi conçus comme l'équivalent, toujours relatif, d'un proche et d'un lointain. Ainsi, le lointain peut se situer dans une proximité relative, dans certaines natures mortes ou dans certains intérieurs, lorsqu'il se réfère à différentes hypothèses d'objets, tels des murs, miroirs, nappes, etc. ou il semble s'éloigner dans une distance indéfinie ou très lointaine, parfois dite à l'infini.

Les différents systèmes de perspectives se différencieront fondamentalement, en statuant sur le type de profondeur qui sera sélectionné et sur les méthodes d'élaboration des interrelations entre les variables visuelles qui les construiront. Même lorsque certains systèmes perspectivistes, comme la perspective à étagements, semblent diviser le champ visuel global en diverses bandes superposées, de bas en haut, assignant à celles du haut la fonction de signifier le plus lointain dans l'espace et souvent dans le temps, à l'intérieur de chacune de ces bandes, la triade fondamentale, soit la présence dans chacune d'un avant-plan, d'un arrière-plan et de plans intermédiaires qui devront s'interrelier dans le champ visuel global, se reconstruit toujours.

Les distances entre les régions dans les trois dimensions ont aussi reçu le nom d'intervalles. Si Hofmann et Albers en ont fait un

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

élément dialectique important dans l'élaboration du continu, la tradition avait l'habitude de lier cette notion au discontinu euclidien. Ainsi, chez Léonard de Vinci :

> Bien des choses, en face de moi, se succèdent les unes les autres dans un rapport continu, je n'en établirai pas moins ma règle (des distances) de vingt et vingt aunes, de même que le musicien a établi entre les tons, dont chacun tient pourtant à tous les autres, une échelle de quelques degrés allant d'un ton au suivant (les intervalles).[24]

A — Profondeurs topologiques

Comme nous venons de le mentionner, les diverses distances dans la profondeur peuvent être regroupées en deux catégories distinctes : les profondeurs proxémiques ou topologiques et les profondeurs à distance ou illusoires.

Les profondeurs topologiques sont décrites comme des distances qui restent très rapprochées du corps propre, dans la distance intime et la distance personnelle. Dans le domaine de la perception, elles renvoient à la presque totalité des espaces organiques, sauf l'espace auditif et l'espace visuel plus polyvalents, mais dont les caractéristiques se métamorphosent dans le proche ou le lointain.

Sur le plan grammatical, il faut souligner que la profondeur topologique loge dans les paramètres du Plan originel dont la périphérie, fortement énergétisée par les éléments formateurs, ouvre en son centre en un mouvement concave/convexe, un centre mou potentiel oscillant autour du lieu de rencontre des axes internes et des reflux de la périphérie. Le Plan originel peut ainsi être représenté comme un espace ondulatoire d'une profondeur restreinte et mouvante, déterminé en tous ses points par une énergie potentielle/virtuelle. Cette profondeur dans le champ visuel est construite par les mécanismes perceptifs de la centration, produisant des adaptations chromatiques, des effets de forme/fond, etc., selon les interactions entre les énergies du Plan originel et du plan pictural.

Dans une vision latérale (visée par le côté), le Plan originel se présente donc comme un espace de profondeur extensible qui ne se prête pas à des mesures fixes, mais offre de façon immédiate à la perception une distance de profondeurs proxémiques (figures XIV b, c et d). Cette ondulation ou ce « push and pull » subsiste comme une caractéristique produite par les éléments et énergies matérielles du

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

champ visuel dans tout autre type de visée : frontale, horizontale, oblique, etc., comme un fait de perception et non comme une reconstruction métaphorique ou codée. Kandinsky en avait déjà fait le constat, tout en insistant particulièrement sur le rôle qu'y joue ce que nous avons appelé la perspective optique :

> Les éléments qui s'approchent ou reculent dilatent le P.O. en avant (vers le spectateur) et en arrière (loin du spectateur) comme un accordéon. Ce sont particulièrement les éléments-couleurs qui possèdent cette force.[25]

De fait, des interrelations établies par la perception entre n'importe laquelle des variables visuelles (dimension, texture, vectorialité, etc.) peuvent entraîner une mise en place des agrégats de colorèmes, à l'avant et à l'arrière, sous l'influence d'une ou plusieurs hypothèses d'intégration ou de continu. Souvent, comme l'a noté Arnheim, devant la potentialité d'établir une perforation ou une interruption dans le tissu spatial, le percepteur fera appel à une mise en place dans la profondeur qui maintient l'intégralité du tout[26].

L'analyse d'Arnheim, dans *Art and Visual Perception*, d'une gravure sur bois de Arp est particulièrement éclairante à ce sujet. L'œuvre est constituée, selon le regroupement gestaltien des blancs et noirs, en trois régions qui s'enveloppent l'une l'autre. En périphérie, une forme irrégulière, courbe, noire, tachetée de traits blancs et orientée vers la droite, enveloppe une autre forme irrégulière, courbe blanche orientée selon la dysharmonique ; cette deuxième forme enveloppe à son tour une troisième forme irrégulière, de même texture noire tachetée que la forme périphérique mais orientée sur un axe plus horizontal. Arnheim ne précise malheureusement pas la dimension du plan originel qu'il utilisera cependant dans la détermination des plans de profondeur variés que peuvent occuper les éléments décrits ci-dessus. Outre l'organisation bidimensionnelle qui supposerait une absence de matière colorée blanche sur la couche intermédiaire, (puisque visuellement ce blanc ne peut se situer qu'à l'avant du blanc ambiant), Arnheim décrit quatre types différents de superposition des éléments dans la profondeur qui exigent perceptivement des modes différents de découpage des plans énergétiques, la sélection du critère de la tonalité ou un privilège accru attribué à la fermeture des formes, etc. Non seulement Arnheim signale que ce type d'espace fluctuant, que nous qualifierions de réversible, est recherché par certains artistes modernes parce qu'il remet en question la solidité matérielle du monde visible, mais

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

il ajoute qu'il conviendrait d'analyser, de la même façon, les structures spatiales des peintures, reliefs sculpturaux, sculptures autonomes ou édifices appartenant à des périodes stylistiques différentes. Nous découvrirons des différences caractéristiques dans le nombre de niveaux utilisés aussi bien que dans leur arrangement. Nous pourrions examiner le nombre d'objets assignés à chaque niveau de profondeur et leur type de distribution dans le plan frontal. On y trouverait des types variés de reliefs dans la profondeur, le relief total pourrait être concave avec des objets au centre localisés à la plus grande distance ou, au contraire, un relief convexe construit sur une protrusion du centre. Le facteur de l'interruption versus la cohérence pourrait être étudié aussi bien dans les dimensions de profondeur que dans les dimensions frontales[27].

C'est uniquement à partir de cette analyse systématique des profondeurs, en effet, que les champs spatiaux peuvent être décrits dans leurs structures propres, quant aux positions relatives de leurs éléments, de façon à pouvoir déterminer la structure même de l'énoncé, c'est-à-dire la courbe spatiale particulière qui interrelie les éléments, à la suite de leurs interactions/interférences dans le champ visuel global.

Le relevé de ces divers niveaux de profondeur topologique sera effectué par l'analyse sémiologique par rapport aux colorèmes et à leur insertion dans le Plan originel à partir d'une échelle plus ou moins fine ou extensive, selon les besoins particuliers et en tenant compte des paramètres déjà énumérés. Ces barèmes constituent un développement du système déjà élaboré par Edward T. Hall, en 1972, pour la notation de tous les comportements de type proxémique[28].

Les profondeurs proxémiques, inhérentes aux mouvements produits par les percepts dans le champ visuel, jouent un rôle structurel fondamental dans l'élaboration syntaxique de tout texte visuel, qu'il se donne ou non une fonction ultérieure iconique ou mimétique. Il n'est pas rare cependant que l'infrastructure spatiale qu'elles construisent modifie ou contredise dialectiquement des causalités visuelles provoquées par d'autres regroupements de variables visuelles dans une même œuvre qui seraient axées sur des profondeurs illusoires, complexifiant d'autant la structure syntaxique. Mais si une œuvre visuelle peut ne présenter que des profondeurs proxémiques, les profondeurs illusoires ne peuvent être échafaudées que sur la base des mouvements topologiques en profondeur et

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

en surface, sans pouvoir réduire leur efficacité qui est liée au processus même de la perception.

B — Profondeurs illusoires

Les profondeurs illusoires sont des mouvements suggérés dans le champ visuel, non pas par des mécanismes propres à la perception visuelle elle-même ou à la structure des variables visuelles, mais plutôt par une interprétation associative résultant d'un code d'apprentissage culturel spécifique.

La représentation d'une grande distance dans la profondeur du champ visuel n'est pas issue de la structure énergétique du Plan originel, ni de celle des colorèmes comme énergies vibratoires : elles sont le produit d'une interprétation d'un certain nombre de marques ou de signes relevant de codes conventionnels[29]. Ces profondeurs, construites métaphoriquement, renvoient à la distance sociale, publique et lointaine où le producteur se pose par rapport à un champ perceptuel imaginaire. À mesure que le producteur s'éloigne de l'objet ou du contexte qu'il évoque, les stimuli sensoriels accessibles à sa perception se raréfient. Outre l'élimination des espaces organiques proxémiques, la potentialité de perception du volume disparaît à cinq mètres et l'espace visuel, le seul vraiment relié au lointain, devient de plus en plus brouillé et sollicite uniquement la vision périphérique. Paradoxalement, l'espace du très lointain, indéfini ou à l'infini, beaucoup plus pauvre dans la précision des stimuli qu'il offre à la perception, empruntera souvent, dans une organisation semi-visuelle ou informelle, les structures d'organisation de l'espace proxémique, expérimentées cette fois dans une mise à distance. C'est ce que révèle une analyse des cieux et des nuages, dont Damisch a souligné qu'il instaurait une dualité perspectiviste dans le tableau de la Renaissance[30].

Les dualités ou pluralités de perspectives dans une œuvre visuelle donnée sont plutôt la règle que l'exception, étant donné non seulement les multiplicités des points de vue dont le producteur tente une synthèse dans son discours visuel, mais aussi parce que les éléments constitutifs qui sont interreliés pour former un espace organique (auditif, kinesthésique, buccal, etc.) présentent une structure différente qui doit être modélisée par des types différents de spatialisation.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Dans ce contexte, la détermination de la distance prise par le producteur vis-à-vis de l'objet de sa représentation est une modalité syntaxique aussi déterminante que les modes de la temporalité dans le langage verbal en vue de l'identification de catégories de signifiants. Comme dans un texte romanesque ou de fiction, l'analyse pourra identifier, à différents paliers du traitement attribué à des agrégats de colorèmes, des traits structurels que contredit souvent le positionnement dans la distance d'autres éléments.

Ainsi, des caractéristiques de la vision fovéale, qui ne se réalisent qu'en deçà de cinq mètres, sont parfois attribuées à des régions théoriquement situées selon d'autres marques à des distances lointaines, soit des effets de texture proche à des éléments lointains. Ou encore, des objets contigus sont définis par des paramètres perspectivistes hétérogènes et contradictoires. La production d'une unité synthétique spatiale dans ces champs visuels complexes semble être le but que se sont fixé un certain nombre d'artistes anciens, encore valorisés aujourd'hui, alors que des producteurs de moindre envergure se sont souvent contentés d'un recours à une métaphore ou étiquette verbale, qui unifie logiquement mais non spatialement les œuvres en question.

Pour les besoins de l'analyse, un système de notation de la distance moyenne ou lointaine, évoqué par une profondeur illusoire, peut être élaboré, correspondant approximativement aux catégories de distance déterminées par Edward T. Hall, afin d'établir la courbe spatiale d'une représentation dans sa relation avec les profondeurs topologiques et l'infrastructure du Plan originel. Les figures XIV c et d marquent ces positions générales dans la distance de profondeur.

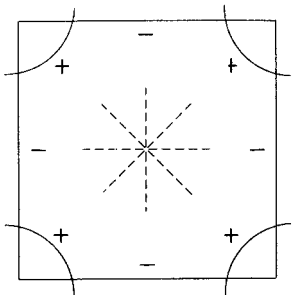


Figure XIV a : Structure énergétique de l'espace du Plan originel

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

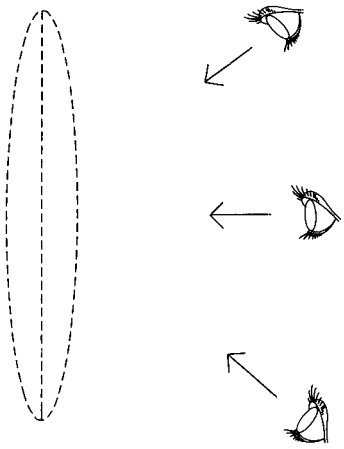


Figure XIV b: Espace proxémique du Plan originel ou de côté et visées frontale ou obliques

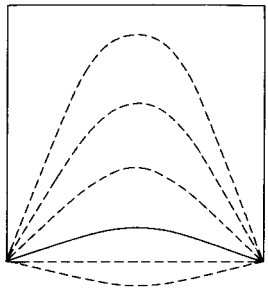


Figure XIV c: Profondeur topologique et profondeurs illusoires

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

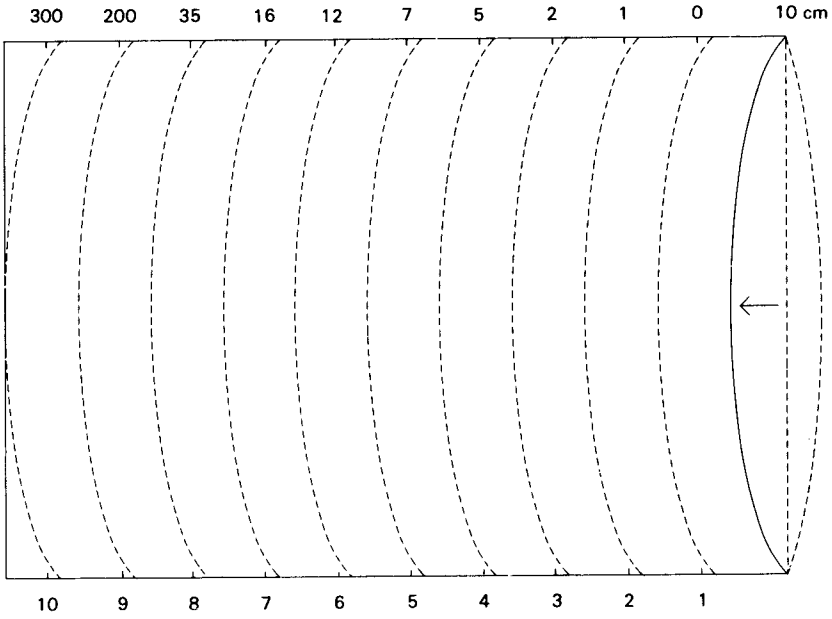


Figure XIV d : Profondeur topologique et profondeurs illusoires mesurées en mètres

4. Distances en hauteur et en largeur

La *distance* prise par le producteur, par rapport au champ visuel qu'il élabore, détermine non seulement des variations dans la profondeur ou troisième dimension, mais aussi dans les deux autres dimensions de la hauteur et de la largeur. Ces angles de vision en surface donnent lieu à des étendues de divers types, ou angles d'ouverture de la vision et du champ, qui peuvent être de type topologique ou illusoire.

En hauteur et en latéralité, l'objet de représentation peut être dit :

— transversal (de haut en bas du Plan originel) ;

— en gros plan (microscopique) ;

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

— macroscopique (vision rapprochée à environ un mètre) ;

— à l'intérieur d'une pièce (trois ou quatre mètres), ou de plusieurs pièces (cinq ou six mètres) ;

— à l'intérieur d'un édifice (dix mètres et plus) ;

— à l'extérieur : urbain (rues, édifices) ;

— à l'extérieur : paysagiste sans ciel ;

— à l'extérieur : paysagiste avec ciel.

Toute représentation suggérant un objet ou un environnement qui serait mesurable approximativement de façon métrique et qui évoquerait une dimension en hauteur/largeur plus grande que la dimension même du Plan originel présenterait une bidimensionnalité illusoire. Une étendue non mesurable ou indéfinissable, qui ne semble plus découpée arbitrairement à même un autre champ visuel, est immédiatement structurée par les limites topologiques et énergétiques du Plan originel.

Même dans une hauteur illusoire, comme dans l'évocation d'un intérieur de maison, la distance en profondeur peut être traitée comme proxémique ou distante. Panofsky a commenté cette distance courte dans les scènes d'intérieur de l'art du Nord européen, en opposition aux distances lointaines de l'art italien[31].

La distance *en largeur* instaurée par le champ de représentation peut, de la même façon, être dite topologique ou illusoire dans les modalités suivantes :

— gros plan (un objet occupant tout le champ) :

— transversal latéralement (de gauche à droite) ;

— maculaire : angle de quinze degrés et environ dix mètres ;

— périphérique : angle de soixante à cent degrés (soixante-dix mètres) ;

— très distant : angle de deux cents degrés (cent trente mètres).

Plus l'angle de vision dans la dimension de largeur est étroit, plus il suggère une vision fovéale.

5. Positions du producteur par rapport au champ

Le sujet producteur du discours visuel marque sa position vis-à-vis du champ visuel par un ensemble d'éléments syntaxiques que l'on

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

pourrait appeler des performatifs explicites ou des indices de subjectivité[32]. Ainsi, étant donné que la vision fovéale est la seule qui puisse voir un détail précis, sur un angle de un degré en deçà de cinq mètres, toute détermination des colorèmes qui présente une telle précision indique la distance où s'est posé le producteur et où invite le percepteur à se poser vis-à-vis du champ. De même, des variations dans les éléments visuels, particulièrement certains gros plans texturés qui impliquent une distance plus proche ou un brouillage formel peuvent correspondre à une proximité si grande qu'elle fait appel davantage au tactile et au kinesthésique qu'à une représentation de l'espace de la vue.

Ainsi, la vision maculaire, qui permet de percevoir les couleurs mais avec une précision moindre, engendre une vision claire sur un angle vertical de trois degrés et horizontal de douze à quinze degrés. Entre la vision maculaire et la vision périphérique, plus sensible aux mouvements et aux tonalités qu'aux couleurs, le « scanning » ou balayage visuel permet de couvrir un angle de soixante degrés à l'horizontale et à la verticale.

Le lecteur est invité à consulter le tableau dressé par Edward T. Hall sur les types de perception sensorielle possible selon les diverses positions de distance sur les objets[33].

La distance prise vis-à-vis d'un objet exprimant aussi bien une relation physique que psychologique, on ne sera guère étonné de constater que la position du producteur peut varier vis-à-vis chacun des divers objets qu'il met simultanément en scène. On parlera alors de visées mixtes de l'appareil oculaire, comme la vision fovéale sur le champ maculaire de la *Primavera* de Botticelli, la vision fovéale sur champ périphérique dans *La calomnie ;* la vision maculaire sur le périphérique de l'*Erato* de Lippi, ou la vision fovéale réalisée dans une distance périphérique, à travers des champs maculaires, de *L'École d'Athènes* de Raphaël. S'il est vrai que les trois types de vision oculaire fonctionnent simultanément en tout point du champ visuel de la perception, il arrive que le champ visuel de la représentation soit fractionné en régions autonomes où les trajets oculaires se réalisent différemment et parfois de façon hétérogène et contradictoire les uns par rapport aux autres.

Outre ces marques qui sont attachées à des objets isolés, mimétiques ou non mimétiques à partir de la vision qui les pose et les définit, le producteur peut aussi marquer une position de tout

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

son corps par rapport à la totalité du champ de représentation comme telle. Nous appelons « visée » cette relation au champ ; elle constitue l'une des plus importantes caractéristiques des systèmes de perspective qui ont pour fonction de positionner tout le producteur dans son espace de représentation. Ainsi, dans une *visée frontale*, le producteur peut poser les éléments de la représentation en parallèle au plan vertical de son corps propre, ou encore comme Wöfflin le disait de l'art classique de la Renaissance, en parallèle au plan/surface du tableau, c'est-à-dire à la base que constitue le Plan originel.

Dans une *visée perpendiculaire* au plan vertical du producteur, celui-ci peut disposer les éléments sur un pseudo plan horizontal dans un déploiement de la largeur et de la profondeur, souvent marqué de points de convergence linéaires sur une ou plusieurs lignes d'horizon. Dans cette visée horizontale, certaines portions du champ sont posées malgré tout comme au-dessous du regard ou du corps propre du producteur, certaines autres au-dessus.

Les *visées angulaires* peuvent être de divers types : 1) une visée angulaire du haut vers le bas, comme si le producteur était positionné au-dessus du champ de représentation ; 2) une visée angulaire du bas vers le haut ; 3) une visée angulaire provenant du côté droit en regardant vers la gauche, du côté gauche vers la droite, à la fois à l'horizontale ou à l'oblique (vers le haut ou le bas).

Ces visées angulaires ont toujours été présentes, à toutes les époques, mais elles ont pris une valeur nouvelle dans l'élaboration du Baroque et du Maniérisme et dans diverses expérimentations de perspectives, telles l'anamorphose. Robert Klein a souligné leur rôle prépondérant :

> Mais déjà à son époque, (le Tintoret), un nouvel emploi de la perspective, celui que préférera Rubens, s'annonce avec Véronèse ; l'angle de prise de vues y joue au service de l'expression le rôle que lui assignent aujourd'hui les metteurs en scène cinématographiques.[34]

C'est bien, en effet, sur cette donnée fondamentale que Jan Peters, par exemple, fondera la sémiologie du cinéma, en 1953, invoquant le rôle syntaxique de la perspective dans l'art pictural lui-même[35].

Mais la sémiologie picturale n'a pas suffisamment pris conscience du fait que l'accoutumance culturelle n'assure pas une fonction épistémologique privilégiée à la perspective artificielle de la Renaissance, dont le caractère absolutiste et idéologiquement répressif a depuis longtemps été reconnu par les artistes, comme par

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

nombre de théoriciens de l'art. Rappelons l'analyse de Damisch du processus de production de l'appareil perspectiviste par Brunelleschi et du recours arbitraire au miroir pour figurer la partie supérieure du tableau. Ce subterfuge, écrit-il, « fait apparaître la perspective comme une structure d'exclusion, dont la cohérence se fonde sur une série de refus, et qui doit cependant faire place, comme au fond sur lequel elle s'imprime, à cela même qu'elle exclut de son ordre »[36]. Mais à la suite de la recherche de Panofsky, il nous apparaît normal que tout système de perspective, parce qu'il se fonde sur un point de vue particulier, sur une visée spécifique par rapport non seulement au visible, mais à l'ensemble de l'expérience sensorielle, instaure un contexte spécifique au sein duquel sont élaborés des énoncés bien particuliers. Son caractère partiel et limitatif est une marque qu'il possède en commun avec les catégories modales des autres types de langage humain. Néanmoins, il faut que certains types de visée puissent s'ouvrir à plusieurs sortes d'ensembles perspectivistes qui conservent ainsi des points communs en dépit des modes d'interrelation spécifiques que chacun requiert. Seule l'analyse sémiologique des systèmes de perspective nous permettra de définir, en même temps que leur spécificité, leur positionnement particulier dans l'ensemble des points de vue sur le réel que l'homme a pu réussir à spatialiser.

6. Systèmes perspectivistes

Au niveau de la syntaxe du langage visuel, il faut envisager les systèmes de perspectives élaborés par la pratique spontanée ou savante de ce langage, dans différentes sociétés humaines, comme des schémas essentiellement programmatiques d'organisation et d'association des éléments constitutifs du texte visuel. Au niveau génétique du développement de l'être humain, nous avons déjà consacré un ouvrage à l'étude de la façon systématique et régulière avec laquelle évoluent les structures de l'art enfantin, relativement libre des conditionnements socio-culturels pendant ses premières années d'émergence[37]. Divers schémas d'organisation des éléments visuels y ont été depuis longtemps découverts, sans qu'on ait voulu, sauf peut-être pour le rabattement, les interpréter comme des systèmes perspectivistes, dotés d'éléments et de modes de liaisons spécifiques, en vue de répondre à des fonctions linguistiques en évolution.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

D'innombrables recherches sont encore nécessaires pour développer le champ que Panofsky a ouvert dans son ouvrage intitulé *La Perspective comme forme symbolique,* que lui-même n'a pas continué à défricher en parallèle à ses remarquables travaux en iconologie de l'art de la Renaissance. L'entreprise était peut-être irréalisable d'ailleurs avant l'élaboration d'une théorie de la grammaire du langage visuel, étant donné que tout système de perspective requiert ou exclut tel type de variations dans les variables visuelles, dans les interrelations entre colorèmes, comme dans l'organisation gestaltienne des super régions qui ne peuvent être analysées avant d'avoir été identifiées.

Mais avant même tout développement ultérieur de la sémiologie visuelle, il est nécessaire de catégoriser ce vaste secteur de recherches et de décrire minimalement ces points de repères essentiels dans le champ syntaxique visuel que sont les diverses modalités des systèmes perspectivistes. Nous nous efforcerons de préciser un vocabulaire et des notions restés par trop flous et de construire les premiers niveaux de description de ces regroupements programmatiques si particuliers aux éléments du langage visuel. Tout en offrant ces quelques paramètres, nous sommes éminemment conscients de l'ampleur des recherches que requiert encore ce champ d'investigation. Rappelons que les modalités perspectivistes ne constituent pas *per se* l'objet de la communication du langage visuel mais, étant toujours impliquées dans l'énonciation, elles signalent aussi bien la volonté illocutoire du producteur que son orientation dans certains contextes sémantiques. Sa reconnaissance dans la structure syntaxique de l'énoncé correspond à ce que Austin a appelé « l'uptake », c'est-à-dire « la compréhension par l'auditeur de la force illocutoire dont le locuteur a doté son énonciation »[38]. Une force d'ailleurs qui ne peut pas excéder son sens actuel, puisque « c'est l'image de la force qui fait partie du sens de l'énoncé, non la force elle-même, qui doit être inférée par l'auditeur (spectateur) sur la base des intentions au locuteur »[39].

Les perspectives constituent donc des systèmes unifiés de traitement et de regroupements des colorèmes, perçus au niveau des lois topologiques, gestaltiennes et chromatiques et s'offrant comme des types de grilles, orientant la dynamique des variables visuelles. Étant donné leur fonction principale de régularisation des effets de distance dans les trois dimensions à partir d'une certaine position prise par le producteur, nous regrouperons de façon générale les

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

systèmes de perspective selon qu'ils tendent à modéliser des expériences spatiales qui se déroulent proche de l'organisme producteur ou à grande distance de lui. Les distances intermédiaires se rangeront le plus souvent sous les systèmes de marques qui conjuguent les paramètres du proche et du lointain. Par ailleurs, les distances présentées comme indéfinies, parce qu'indéfinissables par rapport au contexte visuel élaboré, comme certains arrière-plans bleus médiévaux, dorés byzantins et chinois ; ou blancs mondrianesques, sont assimilées à des espaces proches en raison de la fonction particulière de leur masse, laquelle, comme l'a souligné Panofsky après les analyses du pictural de Wöfflin, semble les unifier plutôt que les séparer. Ces organisations diffèrent tellement de la problématique propre aux effets de distance que ces profondeurs ont parfois été qualifiées de spirituelles ou de profondeurs internes.

Les catégories du proxémique et du lointain sont spécifiques, mais ne sont pas exclusives, un texte visuel pouvant certes présenter simultanément des ensembles organisés selon l'une et l'autre de ces catégories. Elles demeurent cependant parfaitement percevables et localisables, dans une région ou dans l'autre, le cas échéant, à partir de leur structure syntaxique propre.

Les opérateurs syntaxiques qui fondent les perspectives proxémiques sont la *juxtaposition*, ou le voisinage contigu/distant produit le plus souvent par un système de *parallèles.* Les opérateurs des perspectives à distance sont la *superposition* et la *vectorialité oblique.*

Par ailleurs, des opérations secondaires dans l'établissement des distances peuvent découler de certaines variations dans le traitement des variables visuelles au sein d'agglomérats quelconques de colorèmes, comme un agrandissement de la dimension ou un raccourcissement en regard de l'effet de proche ou de lointain, une accentuation de l'effet de texture qui, selon le cas, produira l'un ou l'autre effet, le traitement des tonalités, etc. Mais ces fluctuations internes de la courbe spatiale du texte doivent être intégrées et interprétées dans le contexte général des systèmes perspectivistes qui régularisent l'ensemble des régions.

Le niveau matriciel fondamental des deux systèmes d'opérateurs dans la syntaxe perspectiviste du langage visuel nous permettra, par ailleurs, d'établir des correspondances et similarités entre

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

des styles de représentation visuelle qui avaient paru jusqu'à ce jour étrangers les uns aux autres.

A — Perspectives proxémiques

Nous appelons « perspectives proxémiques » les perspectives qui organisent le champ visuel dans une distance proche de l'organisme, soit dans ces régions intimes et personnelles qu'a définies Edward T. Hall. Ces perspectives peuvent viser aussi bien la spatialisation d'expériences endo-épidermiques par le matériau visuel qu'une évocation illusoire d'objets ressemblant à des objets du monde externe ou d'un monde imaginé, mais donnés à voir comme proches, c'est-à-dire avec précision des variables, minimalisation de l'environnement, etc. Ces allusions illusoires à des choses appartenant à la réalité externe entraînent le plus souvent des conflits avec les règles perspectivistes qui règlent la vision des choses dans une distance lointaine.

Les profondeurs construites par les perspectives proxémiques découlent d'une dialectique expresse et d'une utilisation spécifique des énergies propres à l'infrastructure du Plan originel dans l'organisation des diverses régions. Soit une réitération de la réverbération des côtés parallèles formateurs ou des coins, des axes horizontaux, verticaux et diagonaux, de la grille en damier, des triangles harmoniques ou dysharmoniques, de la rencontre cruciforme, etc. Dynamisées et contenues virtuellement dans la profondeur du Plan originel, ces profondeurs sont essentiellement topologiques et non métriques.

Les plus fondamentales d'entre elles sont les premières décrites : la perspective optique, qui sous-tend toutes les autres perspectives possibles, proxémiques ou illusoires, et la perspective parallèle, qui a offert la matrice d'organisation d'un très grand nombre de modes de représentation visuelle, primitive, orientale, occidentale passés, et qui a en outre joué un grand rôle dans l'art classique de la Renaissance et connu des développements considérables dans l'art du XX^{e} siècle.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

PERSPECTIVE OPTIQUE

La perspective optique désigne le positionnement différent dans l'avant/l'arrière, c'est-à-dire dans la troisième dimension, que prennent les éléments plastiques juxtaposés à partir de leurs relations chromatiques ou tonales, de leurs luminosités ou textures différentes, de leurs vectorialités ou dimensions différentes, en rapport avec l'infrastructure du Plan originel. L'émergence d'une forme sur un fond, par suite d'une densité plus grande de variables en une région, relève d'une certaine façon de la perspective optique, puisqu'elle est un mouvement inséparable du processus visuel. Cependant elle a tendance à figer, de façon perpétuelle, les niveaux du fond et de la forme, alors que la profondeur optique, plus fluctuante et moins « substantialiste », dote le champ visuel de phénomènes énergétiques plus souples, ouverts à des transformations. La distance entre deux plans constitués par la perspective optique est topologique et proxémique, même si elle est dite parfois infinie, comme entre un plan blanc et un plan noir, dans le vocabulaire de Borduas. Pour autant que l'infini ne peut être l'objet d'une perception, ou la référence d'une perception, nous lui préférons la notion d'indéfini ou de l'indéfiniment rapproché.

PERSPECTIVE PARALLÈLE

La perspective parallèle offre un mode de positionnement d'éléments discrets, le plus souvent analogues par certaines variables (vectorialité, dimension, forme, couleur, etc.) dans une juxtaposition forte qui les rend voisins, en dépit de l'intervalle qui les sépare ou de certaines autres différences, comme le fait d'être de face ou de profil, etc. Ces éléments sont alors alignés, ou rapprochés les uns des autres dans une continuité forte, en hauteur ou en largeur. Cette continuité peut être reprise à un autre niveau de profondeur par d'autres séries de plans parallèles, mais toujours dans une profondeur qui suggère le proche. La perspective parallèle reconstruit, partiellement, une potentialité de la structure spatiale feuilletée du Plan originel.

Dans cette perspective, les intervalles entre les régions plus gestaltiennes ne servent plus à distinguer, à différencier et à repousser ces régions loin les unes des autres, mais au contraire semblent être eux-mêmes dotés d'énergies vectorielles qui interrelient les éléments et les mettent en voisinage étroit. Un continuum s'établit entre

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

les régions, non à partir de considérations métaphoriques ou logiques, mais par une cohésion qui se produit à partir des régions distribuées d'une façon parallèle dans la distance.

Par l'effet dynamique de la relation topologique de voisinage et de la mise en place parallèle, les intervalles acquièrent en effet un rôle nouveau qui n'accentue pas l'individualité des éléments, mais leur permet de s'agglomérer à eux dans une forte homogénéité. On pourrait reprendre à leur égard l'intuition de Panofsky à l'égard du renouveau que présentaient les oeuvres d'art gothiques par rapport à l'Antiquité :

> Leur tridimensionnalité et leur substantialité est au contraire celle d'une substance homogène constituée du point de vue esthétique par les rapports d'un ensemble d'éléments indissociables, obéissant en leur extension (infiniment faible), leur forme et leur fonction (« particules ») à un principe d'uniformité,[40]

sauf que les éléments n'ont pas nécessairement besoin d'être parcellisés pour être mis en forme par la perspective parallèle.

La perspective parallèle peut regrouper des éléments à la verticale, à l'horizontale ou à la diagonale. Elle sert de fondement au développement des symétries et des asymétries autour de l'axe central mené en parallèle à l'un des couples de lignes formatrices du Plan originel.

L'effet de proximité produit par la perspective parallèle découle en grande partie du fait que le producteur/percepteur est situé dans une position et une visée similaires vis-à-vis de chacun des éléments, comme s'il s'était déplacé pour les saisir un à un de façon frontale. Cette évacuation des marques attribuées à des objets plus loin de nous par rapport à ceux qui sont plus proches ne peut que renforcer l'effet proxémique.

La perspective parallèle sert de matrice à un grand nombre de perspectives proxémiques ou intermédiaires, dans l'art enfantin et l'art de sociétés primitives, l'art égyptien, grec, byzantin, chinois, médiéval et renaissant ; elle a connu des développements substantiels dans les espaces proxémiques de l'art abstrait au XX^{e} siècle.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

PERSPECTIVE ARABESQUE OU À ENTRELACS

Cette perspective découle d'une application de la perspective optique à des ondulations linéaires, parallèles ou croisées qui, alternativement, creusent et soulèvent la masse topologique du Plan originel, de l'avant vers l'arrière. Susceptible de développements, de ramifications et de diversifications sans fin, cette perspective anime dynamiquement des formats de toutes dimensions, comme l'a admirablement documenté E.H. Gombrich dans *The Sense of Order*[41] *;* elle se prête, en outre par son choix de variables et de vectorialités, à une interprétation psychosociologique, comme l'a montré Claude Lévi-Strauss dans l'analyse de la production de l'art corporel des Caduevo au Brésil[42].

Cette perspective, qui déploie toutes les potentialités des enveloppements topologiques, a été largement utilisée par l'art oriental, perse, égyptien et médiéval et les arts dits mineurs. Écartée par l'hémégomie de l'art narratif de la Renaissance, en dépit des analyses structurelles qu'a faites Alois Riegl de l'art dit ornementa1[43] cette perspective est revenue, sans avoir été reconnue, dans l'œuvre de Jackson Pollock.

PERSPECTIVE FOCALE

On peut ranger dans les perspectives proxémiques les perspectives focales qui instaurent, dans la représentation, un objet occupant presque l'entièreté du Plan originel, sauf pour une mince bande enveloppante qui le constitue le plus souvent comme forme centrale et fermée. Un très grand nombre de portraits ont été ainsi structurés rapprochant le modèle du producteur/percepteur dans une distance personnelle et familière. La grande proximité des vêtements, dont les détails de matériau et de texture sont précisés, renvoient à des perceptions sensorielles tactiles, kinesthésiques, etc., dans un dualisme plus ou moins accusé avec le retrait de la tête et de la paroi arrière, sollicitant davantage le visuel. La représentation du nu est soumise à un autre type de perspective puisque, posé dans un environnement plus articulé, le corps est par là même positionné dans une plus grande distance.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

PERSPECTIVE RÉVERSIBLE

La perspective réversible est une perspective optique qui régularise une alternance dans l'avant et l'arrière pour les éléments qu'elle relie. Ainsi, par une simple continuation de la centration, une région qui avait été vue à l'avant, bascule à l'arrière et la région qui était située à l'arrière avance vers le devant. Parfois cet espace réversible se prête à la fabrication gestaltienne d'images mimétiques différentes dans ce qui était à un moment donné la forme et ce qui semblait le fond. Cette perspective est cependant davantage utilisée au XX^{e} siècle dans un trajet plus global qui veut détruire la fixité engendrée dans les positionnements dans la profondeur par la perspective linéaire traditionnelle.

PERSPECTIVE UNISTE

La perspective uniste, élaborée par W. Strzeminski[44], se donne pour but de produire « une masse homogène des formes », tout à fait plane, à partir d'une mise en relation rigoureuse des éléments internes avec la structure du Plan originel :

> Ainsi les dimensions du tableau deviennent-elles l'élément le plus important, et non pas un élément secondaire, existant en quelque sorte en dehors de notre conscience, comme c'était le cas pour le baroque ; elles sont fondamentales et décident de la construction et de son caractère.[45]

Non seulement tout contraste de couleurs et de tonalités est-il banni, mais aussi le contraste des formes, des dimensions et de la texture ainsi que la construction centrée. La construction doit être fondée sur « une ligne liant toutes les couleurs de tension égale », principalement par leur luminosité. En évitant les séparations provoquées par des contrastes, la perspective uniste veut produire une masse énergétisée également dans tous ses points, à partir « d'une concordance de tous les éléments du tableau avec ses données premières »[46], concordance qui pourra être élaborée par des calculs et des proportions numériques.

Bien qu'elles soient construites par des moyens sémiotiques différents, on peut élargir la référence de la perspective uniste à la *perspective du allover*, cherchant à élargir et à égaliser l'énergie picturale sur la totalité du canevas, de façon à créer un plenum énergétique continu, ou encore à ce type d'espace, tout à fait plein, que l'art

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

enfantin recherche dans une *perspective de remplissage*, visant à dynamiser tous les points du champ visuel dans un contexte proxémique.

PERSPECTIVE TACHISTE

Alors que les mécanismes syntaxiques de la perspective optique, fondés sur la juxtaposition, s'appliquent dans tous les textes visuels, figuratifs ou non figuratifs, géométriques et informels, on peut réserver l'appellation « perspective tachiste » à l'application de la perspective optique à des ensembles de régions informelles, c'est-à-dire aux contours plus ou moins fermés et aux frontières diffuses élaborant particulièrement les textures, les tonalités et les vectorialités. Cette perspective apparaît comme mixte lorsqu'elle admet l'opérateur de la superposition en outre de la juxtaposition, plus susceptible d'évoquer des profondeurs illusoires. Cependant, même si elle reproduit la disjonction de la forme sur un fond, ou qu'elle positionne des niveaux de profondeur nombreux, parallèles ou vectoriels, cette perspective inscrit une distance dans la profondeur indéfinie, dont l'appréhension relève de marques proxémiques et non métriques ou illusoires.

PERSPECTIVE EN DAMIER

Au sein de la perspective optique, il y a lieu de distinguer la perspective en damier, construite sur la réitération déductive des droites formatrices du Plan originel. Ces coordonnées bidimensionnelles, régulières et orthogonales, à structure focale ou non, entièrement actualisées ou dont certaines sections demeurent virtuelles, régissent la localisation des éléments de représentation dans une profondeur à étagements, mais en leur conservant leurs marques proxémiques.

Cette matrice qui correspond à la surface bidimensionnelle de la grille euclidienne sous-tend les principaux modes de représentation de l'art enfantin, avant que n'y soit « creusée » la profondeur illusoire par assignation d'une ligne d'horizon et d'un point de fuite. Elle engendre de fortes symétries/asymétries, divers parallélismes latéraux ou de juxtaposition en hauteur, des ordres de succession très réguliers, dynamisés par les virtualités des diagonales.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Privilégiée par Mondrian, cette perspective a été reconnue sous le nom de « grille moderniste », comme l'une des plus importantes dans l'évolution de l'art contemporain.

PERSPECTIVE MICROSCOPIQUE

Cette notion évoque une variété de représentations obtenues par le truchement de loupes ou de lentilles mixtes, à partir d'un mouvement de rapprochement des constituants mêmes de la matière qui se regroupent dans des espaces topologiques indéfinis. Les chromatismes y sont illusoires, c'est-à-dire surajoutés en vue d'une reconnaissance d'agrégats distinctifs.

B — Perspectives proxémiques relatives ou mixtes

PERSPECTIVE SPHÉRIQUE

Panofsky a décrit dans l'art grec une correspondance entre des modes de représentation et une intuition d'un espace réel, conçu comme fini, proche et courbe. À partir de l'expérience empirique, encore très accessible à l'homme moyen, les Grecs ont défini l'espace comme s'arrondissant à la façon d'une sphère autour du percepteur, postulat dont ils voyaient une corroboration dans le fait que, pour la perception, les droites sont vues comme des courbes et les courbes comme des droites, que l'angle droit donne de loin l'impression d'être arrondi, etc.[44].

Dans cette perspective, la distance n'est pas marquée par une variation de raccourcis en rapport avec l'éloignement, mais par une ouverture différente de l'angle de vision. Par ailleurs, les modes de regroupement des éléments dans cette perspective sont « agrégatifs », en ce sens que les éléments sont réunis en groupes autonomes, indépendants de leurs proportions relatives, ou du point de vue du spectateur ou de l'évocation particulière d'un lointain. On n'y instaure ni point de fuite, ni ligne d'horizon, bien qu'on y surajoute parfois diverses lignes de terre. Cette perspective se structure en outre sur des regroupements en parallèle d'éléments focalisés et isolés qui renforcent l'effet de proximité.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

PERSPECTIVE AXIALE

Panofsky a aussi identifié et décrit, pour la fin de la période antique, la peinture romaine et tout le cours du Moyen-Âge, une perspective axiale dite en axe de fuite ou en arête de poisson. Cette structure simplifie la perspective parallèle antérieure en la réduisant à la division binaire du champ par la réitération de l'axe central, sur lequel converge une armature de lignes obliques provenant de l'avant-plan ou de l'arrière-plan dans des séries d'intervalles égaux ou inégaux. Pendant longtemps, cette perspective axiale ne s'appliquait qu'à une région circonscrite du champ et non aux autres. Lorsque toute l'œuvre se soumettra à cette perspective d'arrangement, la voie sera ouverte pour des perspectives convergentes non sur l'axe central, mais sur un ou plusieurs points de fuite à l'arrière. Cette perspective ne fut toutefois jamais globale, les éléments y conservant une autonomie d'agrégats et les effets de distance des éléments périphériques étant encore soumis à la perspective parallèle.

PERSPECTIVE FRONTALE

La perspective frontale est manifestement une dérivée de la perspective parallèle, en ce qu'elle élève ses plans verticaux en parallèle avec le plan vertical du support du tableau, ou du bord inférieur, comme disait Wöfflin, qui en avait fait une caractéristique de l'art classique du début du XV^{e} siècle en Italie. Si la récession de plans parallèles vers l'arrière-plan instaure une profondeur plus éloignée que celle que nous classifions comme proxémique, la force de cohésion et de regroupement de ces éléments en parallèle instaure malgré tout une forte interrelation qui accentue leur voisinage. Mais à côté de ce creusage de l'espace qui sera plus ou moins réassumé par le producteur dans le traitement des autres variables visuelles, il existe d'autres formes de perspective frontale plus proxémiques ou tout à fait proxémiques. Parmi les premières, de nombreuses œuvres ont utilisé le reflet d'objets dans l'eau dans une très grande verticalité frontale éliminant tous les paramètres des espaces lointains. Par ailleurs, l'art abstrait depuis le « Carré noir sur fond blanc » de Malevitch et le néo-plasticisme de Mondrian s'est particulièrement engagé dans une spatialisation frontale, volontiers monumentale, chez Barnett Newman, Clifford Still, les Plasticiens québécois et les Minimalistes qui les ont prolongés. Cette perspective avait déjà caractérisé l'art enfan-

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

tin, l'art byzantin, l'art égyptien, l'art des Indiens de la Côte-Ouest, etc.

PERSPECTIVE DE RABATTEMENT

Panofsky avait nommé « perspective par échelonnement » cette perspective observée dans l'art égyptien que l'on trouve fréquemment en outre dans l'art perse et médiéval. C'est aussi l'une des émergences les plus extraordinaires dans le développement de l'art enfantin, découverte vers l'âge de cinq ans, mais pleinement utilisée quelques années plus tard. Cette perspective présente, dans un point de vue frontal, un ensemble d'éléments orientés différemment dans un même champ spatial, de profil ou à plat, dont le contour est parfois rabattu sur le sol, alors que d'autres contours sont élevés sur un plan perpendiculaire à la surface. Elle a donc pour fonction de poser les éléments dans une continuité de parallèle et de symétrie, en refusant toute allusion à un vide dans les intervalles. Cette forme enveloppante, affirmant ses limites externes, génère une grande densité de tous ses points à partir des contrastes très vifs créés par ses rapports d'angularité et de perpendicularité, liés, comme Panofsky l'avait vu, à l'énergie des coins[48].

Alors que Dubuffet a emprunté à l'art enfantin cette perspective dans une représentation résolument proxémique, Mondrian a développé dans une distance indéterminée la dynamique spécifique des repliements potentiels engendrés par des plans symétriques/ asymétriques et orthogonaux.

PERSPECTIVE CAVALIÈRE

La perspective cavalière, souvent utilisée dans l'organisation picturale de la nature morte, a été puissamment développée par Cézanne et les Cubistes depuis le début du siècle. Elle présente une visée par en haut, le plus souvent oblique et relativement proche de l'objet, qui contredit souvent les paramètres utilisés pour la représentation de la vision lointaine. Elle accentue la contiguïté des éléments, des empilements précaires, des glissements ou oblicités des surfaces, définissant un espace énergétique plein où les passages sont aussi dynamiques et signifiants que les nœuds plus ou moins fermés que forment les objets mimétiques. Au lieu d'une visée frontale, c'est ici

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

une visée plongeante qui tend à soumettre les volumes à une pression qui les coagule dans une distance égale par rapport au producteur/percepteur.

PERSPECTIVE CUBISTE, ANALYTIQUE ET SYNTHÉTIQUE

La perspective cubiste est peut-être la première perspective dont on a reconnu historiquement le rôle dans la construction d'une distance minime dans la profondeur ou, comme l'exprimait Robert Rosenblum, « the extreme shallowness of the space »[49]. Sa profondeur étant manifestement limitée par un plan vertical ou un plan sombre faisant office de limite proche, la perspective cubiste a maintenu dans ses opérations, à côté de la juxtaposition, la superposition traditionnelle aux perspectives lointaines, ainsi que des vectorialités obliques, des reliefs en clair-obscur, etc. L'étroitesse de la distance en profondeur est accentuée par les empilements d'éléments vectoriels diversement orientés, qui semblent mettre à jour la mécanique interne des forces gestaltiennes qui constituent les volumes. Dans la perspective cubiste analytique, l'objet est le plus souvent focalisé, construit comme en un bas-relief et enveloppé d'une couche périphérique ovale, diffuse et sombre qui cherche à neutraliser les énergies périphériques du Plan originel au profit d'une plus grande affirmation focale.

Cette profondeur topologique permet d'utiliser les structures de l'espace optique pour obtenir une transformation dynamique du champ visuel. Dans cette perspective, comme l'observe encore Rosenblum :

> une forme dense et opaque pouvait soudainement devenir une transparence légère ; un contour, ferme et net, pouvait abruptement se dissoudre en une vibrante texture ; un plan qui définissait l'éloignement de l'arrière-plan pouvait être perçu simultanément à l'avant-plan.[50]

Il conviendrait d'inventer un autre terme pour désigner la *perspective cubiste synthétique* radicalement étrangère à la perspective cubiste analytique. Sauf pour quelques allusions à des objets volumétriques mimétiques, la perspective synthétique est résolument ancrée dans la profondeur topologique du Plan originel dont elle assume le rapport. Elle juxtapose fortement des plans chromatiques fermés et ouverts, des vectorialités droites et courbes, des textures en contraste, dans des séries de plans en parallèle, frontaux et sensibles aux effets de symétrie et de rabattement.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

PERSPECTIVE PROJECTIVE

Cette formule est largement polysémique lorsqu'elle est utilisée en dehors d'un contexte mathématique strict. Elle renvoie, comme l'a exprimé Panofsky, en premier lieu à cette étape décisive où l'Occident a senti les limites de la perspective renaissante et a commencé à la transformer,

> à la suite des travaux de Desargues... en une géométrie projective générale, en faisant aussi — grâce au remplacement, opéré pour la première fois, du « cône visuel » unilatéral d'Euclide par le « faisceau géométrique de rayons » multilatéral — totalement abstraction de la direction du regard et en ouvrant ainsi toutes les directions de l'espace uniformément.[51]

Plutôt que des propriétés déjà existantes, cette géométrie étudie les relations qui permettent l'engendrement des formes à partir en particulier d'un point de vue posé à l'infini. Développée par Poncelet, Félix Klein, etc., et devenue l'une des importantes géométries non euclidiennes aujourd'hui, la nouvelle conception de l'espace à laquelle elle donnait forme fut vulgarisée en Europe par le théosophe et scientifique Rudolf Steiner, qui offrit la première traduction anglaise du *Traité des couleurs* de Goethe[52]. Adoptée par le Constructivisme russe, et après avoir laissé des traces dans les intuitions spatiales de Kandinsky et de Mondrian, cette géométrie donna lieu à une élaboration particulière dans l'œuvre d'El Lissitsky. Dans un espace conçu comme continu, et à partir de points à l'infini situables dans toutes les directions, un ensemble d'éléments coexistent, engendrés par des points de vue ou des distances hétérogènes, soit vus d'en bas, de côté, d'en haut, selon divers types de successions, juxtapositions et superpositions, réglés par des positionnements multiples et discontinus du producteur. Aucune rationalisation n'y peut être faite à partir des mécanismes traditionnels de production de l'illusion de la distance lointaine.

Par ailleurs, Jean Piaget a déterminé dans les modes de représentation visuelle des enfants un stade transitoire, dit projectif, situé entre les stades de construction topologique et le stade de construction euclidienne. Ce stade projectif est caractérisé par la saisie par l'enfant de la notion de droite, qui est un préalable dans la construction de la boîte spatiale euclidienne. Même si elle est pré-euclidienne, la perspective projective utilisée dans l'art enfantin diffère totalement de celle décrite en premier lieu.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

PERSPECTIVE BAROQUE

Admirablement anticipée et décrite par Wöfflin, la perspective baroque peut disposer dans une extrême proximité ou dans une distance intermédiaire un enchevêtrement de plans, aux contrastes clairs-obscurs accentués, dans la vectorialité diagonale harmonique ou dysharmonique. Même lorsqu'elle pose une région lumineuse dans l'un des coins supérieurs du tableau, cette perspective accorde une importance accrue à l'organisation des éléments en premier plan, augmentant leurs dimensions, la densité des couleurs/ombres, les effets de raccourcis brusques, soit un excès kinesthésique par rapport aux éléments distants en arrière-plan.

PERSPECTIVE ISOMÉTRIQUE

On peut ranger dans les perspectives proxémiques intermédiaires la perspective isométrique qui évoque les volumes internes des polygones qu'elle décrit, en maintenant constantes les vectorialités parallèles, excluant ainsi l'impact de l'environnement et de la vision à distance. Particulièrement utilisée en architecture et en dessin industriel, cette perspective est parfois utilisée avec certains éléments particuliers d'un champ pictural ou sculptural.

C — Perspectives à distance lointaine

PERSPECTIVE LINÉAIRE

Parfois appelée perspective centrale, légitime ou artificielle, cette perspective a été l'objet de nombreuses analyses. Elle se caractérise par une infrastructure de lignes partant de la base du tableau pour converger vers un ou des points de fuite posés sur une ligne définie comme ligne d'horizon vers le milieu de la hauteur du Plan originel. Elle permet le calcul de rapports proportionnels réglant les raccourcis, ou diminution graduelle de la dimension des éléments, en rapport avec le point de convergence. Elle conçoit les objets représentés comme dotés d'un volume externe non compressible exigeant pour s'arrondir un environnement immédiat vide. Non seulement elle exige la mise en place de deux systèmes de perspectives dans le cas

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

de représentations des paysages champêtres ou urbains, puisque la perspective linéaire ne peut s'appliquer qu'à la courbe du sol et non du ciel, mais elle instaure deux systèmes de traitement des régions situés à l'avant et à l'arrière. Elle impose une sélection rigide des objets à représenter puisque, à partir de la superposition, seuls des objets relativement petits peuvent être positionnés au premier plan : tous les objets du réel de grande dimension (villes, montagnes, etc.) sont repoussés à l'arrière, pour être ensuite rendus dans des dimensions très réduites.

Cette perspective, fondée sur une conception plane du support pictural, cherche à produire une illusion de distances très lointaines, qui se rapprocherait de l'expérience perceptive de ces mêmes régions dans la réalité externe. Elle poserait implicitement que la perception d'espaces lointains serait le paradigme, l'expérience la plus commune ou la plus valable de l'organe de la vision. En dépit de la présence continue d'un premier plan dans les représentations soumises à cette perspective, sa grille d'organisation lui interdit de représenter non seulement la vision proxémique, mais aussi les autres formes d'expériences sensorielles qui se déroulent dans le proche. La fausseté de la représentation qu'elle élabore par rapport aux images perceptives a été sentie par les artistes italiens dès le XV^{e} siècle à partir des distorsions qu'elle engendre en rapport avec la vision binoculaire et périphérique. Tout comme l'appareil photographique qui est construit sur les mêmes règles optiques, l'utilisation de cette perspective déforme complètement l'image de la réalité lorsqu'on cherche à représenter l'angle de vision normale de l'œil humain avec sa composante périphérique. Très tôt, cette perspective n'a pas pu être appliquée sans qu'on lui adjoigne la perspective atmosphérique en vue de réaliser une meilleure illusion d'une grande distance.

PERSPECTIVE INVERSÉE

Cette perspective, apparue avant l'élaboration de la perspective linéaire, en offre un reflet inversé, en ce sens que son organisation dirige l'armature de lignes obliques convergeant vers un point unique, en direction d'un point situé non à l'arrière mitoyen du tableau, mais sur un point idéal, souvent plus bas que la limite inférieure du tableau et à l'avant de celui-ci. Cette convergence peut être nouée sur la position prise par le producteur/percepteur, ou sur un autre point

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

arbitraire à l'intérieur ou à l'extérieur du Plan originel, à la façon dont les points de distance s'élaboraient dans la perspective légitime. Cette perspective a aussi été appelée « perspective oblique », notamment par Julia Kristeva, analysant après John White la structure d'organisation des oeuvres de Giotto[53].

PERSPECTIVE OBLIQUE

Nous désignerons plutôt comme *perspective oblique* celle qui implique une visée oblique particulièrement nette du producteur qui, tout en prenant appui sur un champ défini horizontalement dans une convergence linéaire, ouvre énormément son angle de vision vers la hauteur pour créer l'illusion des plus hauts reliefs montagneux qui soient. Ces régions appartenant aux plus grandes hauteurs sont décrites parfois dans une frontalité et un degré de précision inappropriés à leur distance et à la vision périphérique qui les appréhende.

Cette perspective oblique se différencie de la *perspective en hauteur*, qui amplifie de la même façon l'angle vertical de la visée par une plus grande continuité maintenue entre les régions hautes et les régions basses.

PERSPECTIVE ATMOSPHÉRIQUE

Même si l'organe de la vision est le seul de nos sens qui puisse nous donner une information sur un environnement posé à très grande distance, cette information est extrêmement réduite par rapport à ce qu'offre la vision à distance moyenne, puisqu'elle ne provient que de la vision périphérique. La perspective dite atmosphérique « mime » les transformations que subissent les objets perçus dans la réalité externe, posés à très grande distance, alors qu'aussi bien le raccourci visuel que les couches atmosphériques qui s'interposent entre l'objet et le spectateur les rendent de plus en plus réfractaires à la perception. Cette perspective introduit donc une dissolution des contours des objets et de leur chromaticité, une diminution des intervalles entre eux, accentuant leur caractère sombre et leur coagulation formelle. Cette perspective, dite aussi *perspective aérienne*, tend donc à accentuer les effets de texture et des inter-relations de masse, qui ne sont pas très différents des formes d'organisation des objets vus dans une très grande proximité, ou qui se réfèrent aux

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

espaces organiques autres que ceux que la vision organise habituellement.

PERSPECTIVE À VOL D'OISEAU

Comme son nom l'indique, cette perspective pose la fiction d'un point de vue du producteur qui serait positionné à une très grande distance en hauteur par rapport à la surface de la terre. Bien qu'elle ait semblé justifiée par l'ère de l'aéronautique, elle a été élaborée depuis des millénaires, effectuant souvent une forme de mise à plat de la calotte terrestre dans une visée plus ou moins oblique. Certaines de ses réalisations toléreront cependant des accidents de reliefs ou de concavités/convexités qui l'assimilent à la dialectique du bas-relief.

PERSPECTIVE EN ÉTAGEMENTS

Cette perspective, extrêmement fréquente dans l'art occidental et dans l'art oriental, suggère une très grande distance dans la profondeur par une superposition de bandes plus ou moins horizontales, de bas en haut du Plan originel, marquant le trajet illusoire de l'avant vers un arrière très lointain, avec autonomie ou non des éléments. Elle exclut parfois la division temporelle des perspectives par simple empilement, conservant par là une unité plus globale du champ visuel.

PERSPECTIVE EN HAUTEUR

À la différence de la perspective à vol d'oiseau, la perspective en hauteur pose la fiction d'un point de vue du producteur situé non pas au-dessus de la calotte terrestre, mais à la hauteur des éléments élevés sur terre, soit de très hautes montagnes ou encore des nuages. Cette perspective a été particulièrement utilisée dans l'art chinois, où cependant elle était rarement employée seule, puisqu'elle était juxtaposée à une perspective « à hauteur de l'œil », comme se plaisent à dire les commentateurs[54]. Celle-ci est une perspective qui pose le producteur sur des niveaux très élevés à partir desquels s'échelonne

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

une perspective linéaire possédant sa propre ligne d'horizon et divers trajets courbes à des points fixes.

Cependant, si les perspectives linéaires et atmosphériques s'intègrent aisément, aux yeux des Occidentaux, les deux perspectives utilisées dans l'art oriental paraissent relever d'une dualité incontournable dans la position du producteur sur son champ de représentation. Il est une première fois posé dans une hauteur moyenne, et une seconde fois dans la partie supérieure du tableau, à la hauteur même des plus hauts sommets qu'il semble pouvoir percevoir frontalement dans la précision d'une vision fovéale/maculaire. Ces discordances, atténuées par une monochromie fréquente, résultent peut-être d'une définition aléatoire des Plans originels des œuvres, déroulées horizontalement ou verticalement dans les rouleaux de peinture, qui ont pu répondre à l'esthétique de l'asymétrie qui fonde l'art oriental.

PERSPECTIVE DE L'ANAMORPHOSE

Dans des profondeurs moyennes ou distantes, cette perspective modifie de façon graduelle les dimensions sur l'une des coordonnées (hauteur/largeur) de la grille euclidienne, sans appliquer la corrélation définie par la loi des raccourcis dans la perspective linéaire.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Notes bibliographiques

1. Erwin PANOFSKY, *La perspective comme forme symbolique* (1929), Paris, Minuit, 1975, p. 37.
2. Erwin PANOFSKY, op. *Cit.,* p. 78.
3. Erwin PANOFSKY, Le concept de Kunstwollen, *ibid.,* pp. 191-221, p. 221.
4. Ernst CASSIRER, *La philosophie des formes* symboliques (1923), Paris, Minuit, 1972, p. 50.
5. Erwin PANOFSKY, Op. Cit., p. 178.
6. Erwin PANOFSKY, Le problème du style dans les arts plastiques (1915), *ibid.,* pp. 183-197.
7. James J. GIBSON, *The Perception of the Visual World,* Boston, Houghton, Mifflin, 1950 : Edward T. Hall, *The Hidden Dimension,* New York, Double-day, 1969, Appendix, pp. 191-195.
8. Jean PIAGET, *Les formes élémentaires de la dialectique,* Paris, Gallimard, 1980, p. 189.
9. Jean PIAGET, *op. Cit.,* p. 190.
10. LESSING, cité dans E. Panofsky, *op. cit.,* p. 86.
11. Erwin PANOFSKY, *op. Cit.* pp. 42-43.
12. Richard L. GREGORY, *The Intelligent Eye* (1970), Londres, Weindenfeld & Nicolson, 1980, p. 50.
13. Hubert DAMISCH, L'origine de la perspective, *Macula,* n° 5/6, 1979, pp. 113-137, p. 119.
14. Léonard DE VINCI, cité par E. Panofsky, *op. cit.,* pp. 46-47.
15. Léonard DE VINCI, cité par E. Panofsky, p. 169.
16. Hubert DAMISCH, *op. Cit.,* pp. 122, 124.
17. Hubert DAMISCH, op. *Cit.,* p. 130.
18. Pierre FRANCASTEL, *La Figure et le Lieu,* Paris, Gallimard, 1967.
19. Richard L. GREGORY, op. *Cit.,* pp. 86-87.
20. Richard L. GREGORY, *op. Cit.,* p. 120.
21. Charles BLANC, *Grammaire des arts et du dessin,* Paris, Hachette, 1880, p.513.
22. Robert KLEIN, *La Forme et l'Intelligible,* Paris, Gallimard, 1970, p. 237.
23. Ernst GOMBRICH, *Art et illusion,* Paris, Gallimard, 1972.
24. Heinrich WÖFFLIN, *Principes fondamentaux de l'Histoire de l'art* (1929), Paris, Pion, 1952, p. 150.
25. W. KANDINSKY, *Point, Ligne, Plan, ibid.,* p. 226.
26. Rudolf ARNHEIM, *Art and Visual Perception, ibid.,* p. 226.
27. Rudolf ARNHEIM, *op. Cit.,* pp. 227-228.
28. Edward T. HALL, Sistema per la notazione del comportamento prossemico, VS, janvier-avril 1972, pp. 67-91.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

29. Umberto Eco, Sémiologie des messages visuels, *Communications,* n° 15, 1970, pp. 11-51.
30. Hubert DAMISCH, *Théorie du nuage— Pour une histoire de la peinture,* Paris, Seuil, 1972, p. 29.
31. Erwin PANOFSKY, *op. cit.,* p. 169.
32. François RECANATI, Les *énoncés performatifs,* Paris, Minuit, 1981, pp. 102 sq.
33. Edward T. HALL, op. cit., pp. 126-127.
34. Robert KLEIN, op. cit., p. 171.
35. Jan M. PETERS, *Pictorial Signs and the Language of Film,* Amsterdam, Rodopi, N.V., 1981.
36. Hubert DAMISCH, L'origine de la perspective, *ibid.,* p. 171.
37. F. SAINT-MARTIN, *Les fondements topologiques de la peinture, ibid.*
38. François RECANATI, *op. cit.,* p. 42.
39. François RECANATI, *op. cit.,* p. 37.
40. Erwin PANOFSKY, *op. cit., p.* 111.
41. E.H. GOMBRICH, *The* Sense *of Order,* New York, Ithaca, Cornell University Press, 1979.
42. Claude LEVIS-STRAUSS, *Tristes Tropiques,* Paris, Plon, 1955, pp. 203-258.
43. Aloïs RIEGL, *Grammaire historique* des arts *plastiques* (1899), Paris, Klincksieck, 1978.
44. W. STRZEMINSKI, K. KOBRO, L'espace en peinture, *L'espace uniste,* Lausanne, L'Âge d'Homme, 1977.
45. W. STRZEMINSKI, *op. cit.,* p. *78.*
46. W. STRZEMINSKI, *op. cit*., p. *80.*
47. Erwin PANOFSKY, *op. cit*., p. *55.*
48. Erwin PANOFSKY, *op. cit*., pp. *83-85.*
49. Robert ROSENBLUM, *Cubism in the Twentieth Century Art,* New York, Harry N. Abram 1976, p. *32.*
50. Robert ROSENBLUM, *op. cit.,* p. *14.*
51. Erwin PANOFSKY, *op. cit.,* p. *174.*
52. Gline WHICHER, *Projective Geometry*, Londres, Rudolf Steiner Press, 1971.
53. Julia KRISTEVA, L'espace Giotto, *Peinture/Cahiers théoriques,* 2/3, janvier 1972, pp. 35-51.
    John WHITE, *Birth and Rebirth of Pictorial Space,* Londres, Faber & Faber, 1972.
54. James CAHILL, *La peinture chinoise,* Genève, Flammarion, Coll. Skira, 1977.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Chapitre **6**

Grammaire de la sculpture

1. Préliminaires

L'historien d'art, Herbert Read, écrivait en 1956 que la sculpture n'existait pas véritablement avant le XX^{e} siècle, car c'est seulement depuis 1900 qu'elle serait devenue consciente de ses « lois autonomes fondamentales »[1]. Tout en explicitant leur structure syntaxique, ces lois auraient éclairé le processus par lequel un objet se constitue comme sculpture, c'est-à-dire comme objet linguistique différent de par ses fonctions de tout autre objet de l'environnement naturel ou humain. Cette tâche ne semble pas être tout à fait achevée, car un autre historien de la sculpture, Rosalind Krauss, écrivait plus récemment : « La question de ce qui peut véritablement être considéré comme une sculpture est devenue de plus en plus problématique »[2].

Il faut rappeler que la peinture n'a pu se constituer comme système autonome et conscient de représentation, et non comme un reflet affaibli d'une référence spéculaire mimétique, qu'à partir d'une prise de conscience du rôle qu'y joue le Plan originel. Inaugurée par Kandinsky, la sémiologie de Plan originel permet de définir le système d'engendrement de l'espace fictionnel de la représentation picturale, ainsi que les structures syntaxiques qui régularisent l'énergétique des variables plastiques dans la profondeur spatiale.

Mais en élaborant l'hypothèse syntaxique du Plan originel, Kandinsky n'a pas cru pouvoir l'étendre de quelque façon à la sculpture, dont il a, au contraire, nié les possibilités d'autonomie comme médium artistique : « L'identité des éléments de base de la sculpture et de l'architecture explique en partie que la sculpture soit éliminée par l'architecture »[3]. Par la suite, si les développements de la sculpture dans l'Art minimal ont été accompagnés, principalement chez les producteurs, d'un intéressant travail théorique, celui-ci s'est au plus construit sur la base des constats fondamentaux de la

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Gestaltthéorie chez Donald Judd, Carl André, Robert Morris ou d'autres. L'absence d'une hypothèse telle que celle du Plan originel paraît rendre aléatoire le discours sur la sculpture si l'on en croit, par exemple, la nostalgie exprimée à ce propos par Carl André :

> Il n'y a pas d'espace sculptural avant que les éléments soient projetés... Il n'y a pas de toile, ni de champ de vision rétinien, seulement l'espace vide... Le bloc de marbre brut n'est pas l'espace de la toile vide... La sculpture n'a pas d'intérieur...[4]

Paradoxalement, le besoin d'une rationalité fera qu'à partir de la notion qu'il ne peut y avoir de syntaxe sans le concept d'une particule plus petite, discrète et non signifiante par elle-même, empruntée à la linguistique verbale, Carl André proposera, sous le nom de Constructivisme, une théorie des formes artistiques qui se structurent d'une accumulation/répétition d'éléments discrets, qu'il s'agisse de blocs de ciment qui génèrent leur propre champ, de la touche atomiste de Cézanne ou du mode de production de la poésie concrète[5].

D'une part, comme le remarquait justement le Constructiviste Strzeminski, le principe de la répétition ne peut engendrer un système de construction, mais tout au plus un mode de production d'agrégats, tout à fait aléatoire : « Lorsque l'exigence se limite à la nécessité de répéter le même segment à volonté, il n'y a pas construction, il y a liberté presque totale »[6]. Cette liberté peut certes être revendiquée, mais davantage sous le nom d'un art informel que d'un art constructiviste.

D'autre part, la tentative de comprendre le système de la sculpture en déterminant une particule ou un élément de base quelconque et d'opérer un saut au niveau syntaxique demeure aussi aléatoire. Nous avons rappelé l'observation de Chomsky, selon laquelle rien au niveau du phonème ne peut nous révéler les modes d'organisation de la syntaxe verbale. Il faut ajouter que la détermination d'un élément de base, véritablement premier, ne peut qu'être problématique puisqu'il résulte d'un certain nombre d'hypothèses analytiques qui ne se justifient que par leur caractère heuristique. Ainsi, comme l'ont montré les recherches auprès des nourrissons pour déceler leurs aptitudes à reconnaître les sons linguistiques, il faudrait peut-être substituer au phonème la syllabe comme élément premier de la perception/compréhension du langage sonore, en dépit de la commodité de la notion de phonème dans l'apprentissage de l'écriture alphabétique[7].

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Si l'on peut parler d'un échec épistémologique quant à l'élaboration d'une syntaxe du langage sculptural, il tient certes à la complexité de la perception de ce qui serait le matériau sémiotique de ce médium, soit la profondeur réelle inscrite dans une volumétrie. Comme le rappelait l'expression d'Edward T. Hall, la profondeur est une « dimension cachée », qui ne peut être l'objet d'une perception simple, mais seulement le produit d'une synthèse entre divers indices faisant l'objet d'une interprétation à des niveaux corticaux qui restent peu connus. De même, l'œil ne peut percevoir un volume dans une centration, mais doit multiplier les centrations et les liaisons entre elles pour reconstruire la notion de volumétrie. Dans une perspective à visée horizontale, l'œil ne peut percevoir de volume, mais plutôt un demi-volume ou demi-relief sur fond plane, et la profondeur restreinte de ce relief ne peut être déterminée qu'à partir d'une élaboration complexe.

La notion même de volume ou d'objet tridimentionnel, que l'on veut souvent faire équivaloir à la caractéristique même du concret, est le résultat d'une synthèse conceptuelle opérant un saut par rapport aux données de la perception. Dans les termes de Strzeminski : « De quelque lieu que nous observions l'œuvre d'art, la profondeur nous est cachée »[8]. Ou comme l'expliquait Herbert Read :

> Le volume, la notion de masse tridimensionnelle ne sont pas donnés dans la perception visuelle directe. Nous voyons les objets depuis plusieurs points de vue et nous retenons un aspect particulier et significatif comme image mnésique... Aussi il faut un effort imaginatif ou au moins un effort mental pour passer outre à l'image mnésique et construire une image tridimensionnelle.[9]

Cette construction du volumétrique exige d'ailleurs l'apport de signifiants spécifiques, dans les images mnésiques, particulièrement celui du modelé ou différence des tonalités (clair/obscur) dans certaines régions de l'objet. Comme nous l'avons vu précédemment, à plus de cinq ou six mètres, l'œil ne peut percevoir une rondeur dans la silhouette humaine, qui apparaît alors semblable à une figure découpée dans du carton.

Ces informations sur la perspective volumétrique, acquises aux XIX^{e} et XX^{e} siècles, peuvent nous aider à distinguer, dans l'ouverture polysémique du terme « sculpture », divers ordres de représentation. La confusion a sans doute atteint son apogée récemment par l'ère dadaïste et conceptuelle, qui a souhaité recouvrir de ce terme tous les objets existants, et même tout type d'objets qu'on puisse

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

métaphoriquement lui relier. Non seulement l'hypothèse de Tzara et Duchamp, voulant que « tout ce que l'homme fait est de l'art », complète symétriquement l'hypothèse que la nature peut faire de l'art, mais on y a ajouté que « toute portion de l'univers », délimitée par un artiste qui y appose sa signature, appartiendrait à l'art et à la sculpture, puisqu'elle se présente dans une tridimensionnalité étrangère à la peinture. Héritière des théories de l'Einfühlung, cette hypothèse maintient une confusion entre l'expressivité des choses et l'expressivité ou le pouvoir de représentation d'un langage. La simple projection de fantasmes subjectifs, imaginaires ou émotifs, sur des objets divers, construits par la perception dans la réalité, ne peut suffire à constituer ces choses comme éléments d'un système linguistique. Les couleurs, les formes, les images construites, après Léonard de Vinci, sur un mur servant d'écran paranoïaque, n'appartiennent pas à un système linguistique avant d'être reprises et insérées dans une structure de représentation qui les dote de fonctions syntaxiques spécifiques.

Cette identification des produits de la perception avec les éléments d'un système de représentation est à la base de la sémiotique du monde naturel élaborée par AJ. Greimas. Cette théorie n'établit aucune distinction entre : 1) le monde naturel qui, à moins d'une profession de foi solipsiste, existe avant d'être l'objet d'une perception ; 2) les percepts visuels que l'on peut construire à partir de cette réalité ; et 3) la fonction représentative ou symbolique d'un langage. Sur la foi d'un réalisme naïf, qui tient pour acquis la nature et l'uniformité des percepts visuels, Greimas écrit :

> Le monde naturel est un langage figuratif dont les figures... sont faites des « qualités sensibles », du monde et agissent directement — sans médiation linguistique — sur l'homme.[10]

Comment un langage peut-il fonctionner sans être « une médiation linguistique » n'est pas apparent, mais on peut aussi se demander qui parle, à qui et de quoi, lorsque la température s'élève ou s'abaisse, qu'une mouche nous pique ou que la loi de la gravitation empêche de soulever un poids trop lourd ?

En outre, comment cette sémiotique du monde naturel peut-elle nous tenir un langage, lorsqu'elle offre des percepts non individualisables et non lexicalisables ? De quoi nous parle spécifiquement un nuage parmi les milliers de nuages, une portion d'un lac dans lequel on nage, le trot d'un cheval, la trajectoire d'un ballon ? Le fait d'y projeter une association ou interprétation anthropomorphique

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

ne fait pas de ces phénomènes naturels les éléments d'un langage. Ressentir une émotion à la vue d'un phénomène naturel ou parler d'un objet (d'une mer « en colère », d'un acier « froid », d'un paysage « triste ») ne font pas de cet objet un langage. Tout comme les phénomènes sonores, les phénomènes visuels doivent présenter des propriétés particulières, s'ils doivent devenir des fonctions souples dans une structure syntaxique cohérente, visant à la représentation et à la communication. AJ. Greimas a senti l'impasse de cette sémiotique finalement basée sur des percepts déjà lexicalisés et sémantisés par le langage verbal, lorsqu'il a protesté contre une sémiotique visuelle basée sur l'iconicité, c'est-à-dire sur une immense analogie avec le monde :

> Du même coup, c'est aussi nier la sémiotique visuelle en tant que telle ; l'analyse d'une surface plane articulée consistera, dans cette perspective, à identifier les signes iconiques et à les lexicaliser dans une langue naturelle ; il n'est pas étonnant alors que la recherche des principes d'organisation des signes ainsi reconnus soit amenée à se confondre avec celle de leur lexicalisation et que l'analyse d'un tableau, par exemple, se transforme en définitive en une analyse du discours sur le tableau. La spécificité de la sémiotique visuelle se dilue alors en ces deux macro-sémiotiques que sont le monde naturel et les langues naturelles.[11]

Il nous semble que ce danger n'a pas été évité par certaines analyses visuelles inspirées de la sémiotique greimassienne et qu'il est, par ailleurs, inévitable[12].

Sans reprendre les discussions sur la nature de l'expérience esthétique et le fait qu'elle puisse déborder la relation avec des objets dits artistiques, non plus que celles sur une définition de l'art lui-même, il nous apparaît que l'on ne peut affirmer qu'un objet fait partie d'un système linguistique qui lui permet de véhiculer des messages autres que sa propre immanence, ou les projections verbales d'un percepteur, qu'à partir d'une hypothèse linguistique spécifique. Nous pensons d'ailleurs qu'historiquement, le problème particulier de la sculpture fut toujours de résoudre cette problématique même des conditions sous lesquelles un objet cesse d'être une chose parmi d'autres, pour devenir un objet linguistique appelé sculpture.

Une autre des difficultés à élaborer une théorie de l'objet sculptural peut découler du crédit qui est encore accordé à la malheureuse distinction de Lessing dans le *Laokoon* de 1766 quant aux arts de l'espace (la peinture, la sculpture, l'architecture, etc.), dont les objets seraient donnés à une perception instantanée et globale, et les

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

arts du temps (la musique, la poésie, la danse, etc.) qui seraient, eux, perçus dans la succession. Cette conception tient compte de certaines caractéristiques appartenant à la manifestation de ces deux types d'objets, mais elle fait abstraction d'un sujet qui constitue ces objets dans une visée perceptive qui se déroule toujours dans le temps, dans l'un comme dans l'autre cas. Comme l'écrivait René Thom :

> Or toute activité symbolique se déploie nécessairement dans le temps... On localisera donc temporellement le signifiant (Sa) au moment où l'interprétant le perçoit et l'interprète ; par contre, il y a souvent ambiguïté quant à la localisation temporelle du signifié.[13]

L'accumulation et la diversité des informations prélevées dans le temps de la perception soulève le problème de la constitution, de la manipulation et de l'intégration, des images mnésiques, c'est-à-dire des images visuelles mentales mémorisées par lesquelles sont retenus et reliés dans le cortex les signifiants/signifiés de ces ensembles perceptifs, élaborés dans les temps successifs de l'expérience de l'objet. Cette mémoire de la perception, d'abord mémoire courte, retenant quelques instants les expériences perceptives actuelles, puis mémoire longue, qui les garde et les relie aux souvenirs de perception, c'est-à-dire aux percepts accumulés dans le cortex, est le mécanisme essentiel de la relation avec toute œuvre visuelle. Mais cette mise en relation de multiples percepts actuels, résultant de visées et perspectives différentes, avec des percepts engrammés, n'est pas nécessairement une tâche facilement accessible à la majorité des êtres humains.

Si la position presque uniquement frontale du percepteur devant l'œuvre picturale et les potentialités de la vision périphérique lui donnent l'illusion d'une perception instantanée, la réalité de la perception est tout autre. L'œuvre picturale peut exiger un temps de perception plus long qu'une sculpture et une architecture, et la perception de ces œuvres visuelles peut requérir plus de temps que l'audition d'une œuvre musicale ou théâtrale, que ce temps soit fractionné, successif ou continu. De façon générale, cependant, comme nous le verrons ici, la perception d'une sculpture exige des trajets perceptifs particulièrement longs et complexes, expliquant sans doute la difficulté épistémologique que pose son étude.

Mais avant d'expliciter la nature des trajets perceptifs requis par l'objet sculptural, rappelons que l'utilisation de l'organe de la vue, dans l'appréhension d'une sculpture, ne met pas en jeu seulement des percepts visuels, et encore moins seulement des percepts

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

tactiles, comme le voudrait une vaine opposition entre la peinture et la sculpture.

Cette opposition est souvent entérinée par le sens commun qui ne possède pourtant aucune instrumentation pour déterminer ce qui distingue le tactile du visuel dans la perception du réel et par suite dans la représentation visuelle elle-même. Cette distinction exige une connaissance particulière des processus de perception et des modes de représentation du langage visuel. On ne peut qu'être d'accord avec l'observation de Merleau-Ponty :

> Et comme inversement toute expérience du monde m'a toujours été donnée dans le contexte des mouvements du regard, le spectacle visible appartient au toucher ni plus ni moins que les « qualités tactiles ». Il faut nous habituer à penser que tout visible est taillé dans le tangible...[14]

Dans sa *Grammaire historique des arts plastiques*, qui est davantage une sémiologie des styles que du langage visuel, Riegl a dû malgré tout définir des éléments de l'œuvre d'art, afin de constituer les variables sémiotiques par lesquelles ces styles sont perçus et reconnus. Si le volumétrique, qu'il appelle simplement « la forme », en constitue le paradigme de base, Riegl a su en distinguer de façon exemplaire les constituants à la fois visuels et tactiles :

> Toutes les choses de la nature ont une forme, c'est-à-dire qu'elles s'étendent suivant les trois dimensions : hauteur, largeur et profondeur. Seul le toucher nous permet cependant de nous assurer directement de cet état de fait. Par contre celui des cinq sens qui sert à l'homme pour recevoir les impressions que lui donnent les choses extérieures — la vue — est plutôt propre à nous induire en erreur sur les trois dimensions de ce que nous voyons. Car notre œil n'est pas en mesure de pénétrer les corps et n'en voit donc toujours qu'un côté qui se présente à lui comme une surface à deux dimensions. Ce n'est que lorsque nous avons recours aux expériences du toucher que nous complétons en esprit la surface en deux dimensions perçue par les yeux pour en faire une forme à trois dimensions. Ce processus s'effectuera d'autant plus aisément et plus rapidement que l'objet contemplé présentera des aspects susceptibles de rappeler à la mémoire les expériences du toucher.[15]

Nous reviendrons sur les conséquences de cette structure de la perception du volumétrique à travers une bidimensionnalité.

Mais il faut ajouter que d'autres sens que le tactile et le visuel concourent à l'appréhension d'une sculpture ; le kinesthésique, le postural, le buccal, etc., qui élargissent la problématique définie par

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Riegl, aussi bien dans la perception de l'objet naturel que dans celle de l'objet sculptural.

Il faut insister, en effet, sur le fait que, si l'on ne peut identifier les mécanismes de la perception avec ceux de la représentation visuelle, cette dernière n'a pas comme référence unique la perception visuelle et encore moins les produits de celle-ci dans la réalité externe. Nous avons déjà expliqué comment, par ses caractéristiques spatiales, le langage visuel sert à représenter des expériences provenant de tous les espaces organiques. Les variables visuelles sont ainsi utilisées pour représenter des expériences aussi différentes et hétérogènes que celles qui sont liées à l'espace buccal, postural, auditif ou thermique. Si l'on admet aisément que les mots, dont le matériau sémiotique est sonore, peuvent référer à des objets non sonores, comme une pomme ou le cancer, on identifie encore abusivement le langage visuel avec une représentation du visible. De fait, si les êtres humains recourent au langage visuel, c'est que par son caractère spatialisant, il est plus directement apte à élaborer des modélisations d'une réalité qui se déploie simultanément dans les trois dimensions, mais à travers des niveaux sensoriels différents.

Il faut donc reconnaître que l'œil est tout aussi important dans la perception d'une sculpture que dans la perception d'une peinture, que son rôle est d'ailleurs plus important que celui du toucher, puisque la sculpture se révèle par les variables visuelles qui la constituent, la texture n'étant qu'un élément parmi d'autres. De fait, les différences les plus importantes entre la peinture et la sculpture résident dans une mise en cause différente et plus forte des autres organes sensoriels. Ainsi, la dimension du postural, qui joue dans la relation de proportion entre le corps propre et les dimensions d'une peinture ou sculpture, demeure davantage sollicitée dans les modes de perception de la sculpture. La dimension de l'expérience kinesthésique, qu'il s'agisse du trajet physique dans la perception ou de la possibilité de préhension et de manipulation de certains types de sculpture, l'emporte sans doute sur celle du tactile apte à explorer certaines surfaces de la main. Si elle est importante sur le plan de la référence, la sensation tactile joue un rôle le plus souvent mineur dans la perception de l'œuvre ; la distance parfois, le plus souvent la fragilité des matériaux, même de marbre ou de bronze, interdisent ce type de relation sensorielle entre les percepteurs et la sculpture.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Qu'il s'agisse du pictural ou du sculptural, les mécanismes premiers de la perception demeurent les mêmes : la perception ne peut s'effectuer qu'à partir d'une centration du regard dans le champ visuel, prélevant un ensemble donné de variables visuelles que nous avons appelé colorème. Dans l'un comme dans l'autre cas, la centration ne peut établir de correspondance qu'avec une section ou région visuelle, animée des énergies véhiculées par les variables visuelles qui ont été utilisées et dont nous avons expliqué, plus haut, la nature. Parallèlement aux centrations, les colorèmes se multiplient et forment des régions plus ou moins fortement interreliées, des sous-ensembles diversement intégrés et séparés. Chaque fois que le percepteur modifie l'angle ou la direction de sa visée ou qu'il se positionne différemment devant ou autour de l'œuvre, il doit faire face à une disposition toujours changeante des stimuli dans leur forme, leur densité, leur énergie, etc.

La complexité plus grande dans la perception du sculptural que dans la perception du pictural vient de ce que les locomotions physiques du percepteur devant le champ pictural le mettent en relation avec des données qui, à partir du Plan originel, apparaissent comme en relation immédiate avec les autres données d'un même champ. Alors que les positionnements différents du percepteur devant l'objet sculptural peuvent lui donner accès à des régions du champ visuel qui apparaissent tout à fait différentes du champ antérieur perçu, devenu inaccessible aux centrations, parce que situé à un angle opposé ou que certains éléments en relief masquent ce qui avait antérieurement été perçu.

Non seulement le percepteur doit-il procéder à une imbrication ponctuelle des colorèmes que fournit chaque région, mais il doit aussi mettre en relation des régions tout à fait hétérogènes et saisir, dans un processus de transformation constante, un *type* d'infrastructure qui puisse lui révéler leur dynamisme et leur fonction dans la construction de l'objet global. Chacune des régions ainsi interreliée dans la perception doit être relayée à la mémoire perceptuelle à mesure que le déplacement du percepteur l'ouvre à de nouveaux percepts qui transformeront les équilibres/regroupements déjà effectués, par l'insertion de nouveaux percepts actuels, sensoriellement actifs et qui transforment les ensembles ou sous-ensembles déjà construits. Non seulement ces interrelations entre colorèmes et regroupements de colorèmes sont-elles nécessairement produites par les mécanismes perceptifs, quitte à être conti-

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

nuellement modifiées par des mouvements ultérieurs du regard, mais les colorèmes non reliés à d'autres pourraient très difficilement être confiés à la mémoire et servir à la construction de l'objet à percevoir.

La perception ne peut résulter que d'une longue accumulation de centrations produisant des percepts toujours différents les uns des autres, qui doivent être définis comme régions interreliables les unes aux autres dans des super régions, aptes à intégrer les percepts subséquents dans une totalité unifiée. Cette suite temporelle, où prime bientôt l'accumulation des percepts antérieurs en dépit de l'afflux constant de nouveaux percepts, doit être reconvertie en un ensemble spatial, c'est-à-dire en une coexistence simultanée des percepts, à travers l'élaboration d'une volumétrie dynamique, comme structure spatiale unificatrice de la représentation sculpturale.

Cette intégration d'innombrables régions, sous-systèmes de régions et de super régions, dont les interrelations et dépendances sont engagées dans des transformations continues, est déjà une opération longue et complexe dans la perception du plan pictural, exigeant des dépassements opératoires qui relèvent de la structure dialectique propre au sujet qui perçoit. Mais cet équilibre est beaucoup plus difficile à réaliser pour l'objet sculptural, car les changements de points de vue ne sont pas seulement ceux qu'instaure le percepteur lui-même et qu'il peut intégrer par assimilation. Les changements de position du percepteur qui déambule autour d'un objet sculptural impliquent des transformations qu'offre l'objet lui-même, dans cette volumétrie à laquelle on se relie dans des perspectives tout à fait différentes. Le percepteur doit procéder à des accommodations avec un champ visuel différent d'une position à l'autre, et parvenir à concevoir l'unité possible, dans une même oeuvre, de ces ensembles hétérogènes.

La perception d'une sculpture ne diffère guère de la perception d'une œuvre picturale dans l'exigence d'une élaboration d'une longue suite de percepts de régions et d'interactions entre régions qui, selon leurs positions, dimensions, couleurs, vectorialités, etc., renferment des quantités différentes d'énergie, des intensités qui les rapprochent ou les éloignent dynamiquement les unes des autres, créant ainsi des effets de profondeur. Mais aux effets de profondeur liés aux mécanismes perceptifs, à partir d'un seul positionnement du

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

percepteur, la sculpture requiert d'intégrer des percepts et des effets de profondeur, multipliés par les points de vue nombreux, pour construire sa rotondité. Le percepteur doit en effet occuper des positions multiples « autour » de l'objet pour obtenir les informations avec lesquelles il peut construire l'objet global — à moins que l'objet lui-même ne soit en rotation mécanique autour de son axe. Cette locomotion physique a comme conséquence immédiate de produire des percepts kinesthésiques dans l'espace endogène du percepteur, d'un ordre différent de ceux qui résultent des percepts visuels et qui peuvent entrer en conflit avec les relations dynamiques que ces derniers visaient à produire. En outre, si comme le rappelait Merleau-Ponty : « Toucher, c'est se toucher »[17], c'est-à-dire que le tactile donne une information sur la réalité endo-épidermique autant que sur l'objet externe, on peut soupçonner l'ampleur des expériences sensori-motrices et kinesthésiques suscitées, qui peuvent faire obstacle à l'appréhension des autres mouvements kinesthésiques inscrits ceux-là dans les matériaux sémiotiques eux-mêmes.

Les réflexions de Strzeminski sur la sculpture ont souligné cette complexité de la perception :

> L'impression optique d'une oeuvre d'art plastique tridimensionnelle se présente comme une suite de plans de projection très nombreux, différents les uns des autres et séparés. Chaque plan est séparé des autres par un certain laps de temps qui correspond au déplacement du spectateur et aux points qu'il choisit pour observer l'œuvre.[17]

Il en déduit que l'on peut ainsi

> comparer à une chaîne l'impression d'ensemble qui résulte de l'observation d'une œuvre d'art tridimensionnelle :
>
> |_|_|_|_|_|
>
> Les verticales représentent les impressions visuelles (plans de projection et les lignes horizontales le laps de temps qui sépare ces impressions visuelles les unes des autres.[18]

Nous rejetons ce modèle linéaire comme représentation du processus de production des percepts, car le processus de perception doit plutôt être conçu comme une activité dynamique qui transforme aussi bien l'unité globale que constituait le percepteur avant cette activité que l'unité globale de 1'œuvre à percevoir. D'autre part, la chaîne linéaire ainsi évoquée n'est pas propre à rendre compte de la diversité des interrelations et de l'hétérogénéité des réseaux de perspectives, construites dans des réseaux temporels dif-

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

férents et successifs qui sont toujours en jeu dans la perception d'une sculpture.

2. Trois réseaux de perspectives

À un premier niveau, la sculpture se présente à la perception comme un objet physique, appartenant au monde naturel, macroscopique et qui, étiqueté ou non comme objet d'art, est appréhendé dans sa relation aux objets physiques qui l'environnent selon les axes de la perception naturelle. Située dans un lieu donné, la sculpture est nécessairement appréhendée dans le réseau des paramètres qui révèlent habituellement les objets naturels, dans une vision à distance moyenne ou lointaine. Dans certains cas, des indications explicites doivent être apportées pour que l'objet soit isolé des autres et reconnu comme œuvre d'art. Il en est ainsi des objets « readymade », plus ou moins assistés de Duchamp qui n'auraient eu aucune fonction symbolique sans l'affirmation instauratrice de l'artiste. Mais quels que soient le traitement perceptif accordé à un objet tridimensionnel et les particularités de sa structure symbolique, il aura toujours/déjà été appréhendé selon les perspectives liées à la perception de tout objet physique qui devront composer avec les perspectives différentes, qui seront établies ou reconnues dans la suite du trajet perceptif, construisant le volume.

Dans la plupart des perspectives naturelles, à visée horizontale, les objets du réel apparaissent comme des demi-reliefs sur fond plane aussi longtemps que des changements de position nous informent, non pas sur une rotondité percevable, mais plutôt sur des aspects différents de l'objet, toujours en demi-relief sur un plan, avec lesquels nous construirons la notion de volume. Même lorsque des contrastes de clair-obscur sont utilisés pour construire la profondeur en demi-relief que présente la face de tout objet, la conclusion que l'objet est rond, plutôt qu'en demi-relief, résulte d'un saut conceptuel et non d'une information perceptive directe.

De fait, la reconnaissance par le percepteur qu'un ensemble de percepts peut être identifié à la bonne forme imagique d'un arbre ou d'une maison constitue le plus souvent une permission qu'il se donne de ne plus percevoir les variables visuelles qui constituent l'objet. L'économie des démarches pragmatiques dévalorise le trajet perceptif qui n'est plus essentiel à l'identification « substantialiste » de

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

l'objet, au profit d'une interprétation rapide où ce que l'on sait de l'objet est plus important que ce qu'on peut en voir. Le décodage du langage visuel, servant à la représentation symbolique, exige pour sa part une relation perceptive avec toutes les composantes visuelles, dont les modes d'interaction constituent le réseau syntaxique propre. Dans ce contexte, il n'existe pas de variables visuelles vides ou redondantes, puisque chacune contribue à la structuration spécifique du tissu visuel.

Il ne faut donc pas confondre les perspectives naturelles de la perception avec les conduites pragmatiques qui lui ont été surajoutées, qui évacuent le plus possible les étapes du trajet perceptif sous prétexte d'économie d'efforts ou d'énergies. Les perspectives naturelles de la réalité physique ne peuvent être construites sur des données invisibles, sous peine de devenir des perspectives abstraites. À plus forte raison ne peut-on soutenir, comme on l'a fait pour certaines sculptures minimales, qu'une œuvre peut être vue instantanément et globalement dans un seul moment de perception. Reconnaître un cube dans le *Black Box* de Tony Smith, à partir de percepts obtenus dans une position donnée, ne nous révèle d'aucune façon les aspects particuliers qu'une déambulation exigeant du temps nous révèlerait des angles successifs, des éclairages, des surfaces, des vectorialités toujours changeants, menant à des synthèses volumétriques en continuelles transformations, ayant les rapports les plus éloignés qui soient de la forme qu'une certaine représentation géométrique ou une image visuelle mentale donneraient à un cube[19].

Par ailleurs, lorsque le percepteur se rapproche de la sculpture dans une distance convenable, selon lui pour la mieux percevoir, il adoptera divers types de positionnement et de visées, multipliera ces angles de vision dans une locomotion active, produisant un certain nombre de percepts fragmentaires à partir des zones sur lesquelles se porteront ses centrations. Localement ces percepts de régions sont regroupés en sous-ensembles et confiés à la mémoire, s'additionnant sans cesse de d'autres sous-ensembles résultant de points de vue différents, menant à une appréhension plus ou moins fragmentaire de l'ensemble des stimuli que présente la totalité de l'œuvre. Alors qu'on ne peut présumer de l'impact mnémique des percepts construits au premier niveau des perspectives naturelles, posant l'objet dans son environnement, les trajets perceptifs plus proxémiques du deuxième niveau, extrêmement nombreux, doi-

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

vent leur être interreliés pour pouvoir représenter la structure et les caractéristiques de l'œuvre au niveau cortical.

Toutefois, le percepteur doit aussi percevoir les points de vue, visées et perspectives que le producteur de l'œuvre y a lui-même inscrits et qui sont manifestés dans son choix, son traitement et son organisation des variables visuelles, constituant l'objet de la représentation qu'il construit. Certes, pour devenir un langage et ne plus être une simple chose, l'objet sculptural doit non seulement se doter d'une structure syntaxique permettant à des signifiants matériels d'acquérir des fonctions permutables dans des ensembles, mais il doit aussi pouvoir incorporer dans l'objet des organisations perspectivistes relevant de l'intention illocutionnaire et des besoins de représentation de chacun des locuteurs. Cela signifie qu'à côté du réseau de perspectives dans lesquelles il est nécessairement inséré comme objet physique, l'objet sculptural doit trouver la possibilité d'intégrer un réseau de perspectives étrangères aux premières, parfois contradictoires, aptes à signifier et à représenter des organisations sensorielles et spatiales d'un autre ordre.

Cellini a défini les huit points d'observation par rapport à une sculpture comme ceux qui correspondent aux points d'aboutissement des axes verticaux, horizontaux et diagonaux principaux. Tout en prescrivant ou programmant un trajet minimal de perception, qui n'est pas spontanément pris devant un objet physique naturel, l'artiste n'y décrivait toujours qu'un schéma théorique abstrait applicable à tout objet physique. Cette exigence était minimale, car ce schéma devrait idéalement s'étendre aux 360 degrés de la rotation et de la translation possible de l'objet, si on voulait en prendre une connaissance adéquate, particulièrement dans le cas de la petite sculpture, tenue dans la main, laquelle, de par son autonomie et son ouverture perceptive, a semblé pendant longtemps correspondre au paradigme même de l'art sculptural.

L'esthétique des Anciens soulignait la nécessité, pour le sculpteur, d'harmoniser entre eux les points d'arrivée de ce trajet mobile de l'œil autour de l'objet, en relation avec les axes fondamentaux. La réflexion contemporaine a surtout remis en question le caractère absolu et statique de ces visées perceptives, orientées de façon arbitraire sur quelques points seulement de la périphérie de l'objet. Elles ne paraissent pas correspondre à la réalité même des mécanismes de perception habituels aux humains, non plus qu'à d'autres types d'in-

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

tentionnalité présidant à la production de la sculpture, qu'elle soit mimétique ou non. Ainsi, outre ses caractéristiques d'objet physique tridimensionnel, la sculpture se voudrait aussi le véhicule de messages particuliers qui doivent être lus dans une fiction linguistique ou symbolique, et non à partir des structures physiques et statiques de l'objet. Les origines mêmes de la sculpture, dans les sociétés humaines, curieusement occultées encore aujourd'hui, indiquent certes une intention non pas de produire sans finalité d'autres objets physiques à juxtaposer aux objets naturels, mais plutôt de transmuer des matériaux physiques en matériaux sémiotiques, porteurs d'un langage particulier.

Ce trajet de « syntaxicalisation » s'est déroulé dans le temps, de façon très variée par la production artistique, à partir des paramètres fondamentaux de la distance proche et de la distance éloignée :

> La distance à partir de laquelle la vue perçoit les choses est donc d'une importance primordiale pour la réception des choses de la nature par le sens intérieur de l'homme et par conséquent aussi pour la compétition avec ces choses, dans laquelle s'engage l'homme lorsqu'il forme des œuvres plastiques.[20]

De cette donnée, nous voulons dégager les corrélatifs syntaxiques dans tous les objets hétérogènes ayant reçu la même étiquette de sculpture.

A — Sculptures proxémiques

L'hégémonie de la sculpture en ronde-bosse, d'abord monolithique, issue de la Renaissance (free-standing sculpture), comme celle de la peinture qui en était le reflet, a singulièrement obscurci les possibilités d'analyse du phénomène sculptural, d'autant plus qu'elle était liée à une fonction mimétique illusoire dont la fonction magique semble encore fasciner nos contemporains, même un siècle après l'invention de la photographie[21].

Historiquement, la sculpture semble avoir jailli de deux sources syntaxiques totalement différentes : 1) la « kleinplastik », la petite sculpture, l'amulette, la figurine, soit le petit objet rond et autonome, que l'on tient et tourne dans la main ; et 2) le bas-relief, obtenu en creusant dans une plaque de fond, pour obtenir en creux ou en saillie un jeu de concavités/convexités. Même si ces deux types de sculpture posent le plus souvent un champ de représentation proxémi-

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

que, elles sont susceptibles éventuellement de créer des distances illusoires.

La petite sculpture qui se déploie dans la main semble s'« autonomiser » par rapport au milieu ambiant parce que dans une perspective en hauteur, à visée plus ou moins oblique, la distance qui s'établit entre deux points opposés de son pourtour, multipliée dans des rotations continues, présente l'expérience la plus rapidement constituée du volume, ou de la rotondité, qui puisse exister.

Elle semble se définir par le système de son volume externe, fermé et constant, par les particularités des variables visuelles de sa surface, où des inclinaisons et variations de texture multiplient ses rapports accidentels avec l'éclairage ambiant. Son autonomie n'est rendue possible cependant que par l'inflation d'un volume externe, isolé et constant, et par une mise entre parenthèses de ses relations avec les énergies visuelles qui dynamisent le milieu environnant.

Les vectorialités diverses et les inclinaisons dans le contour périphérique de la petite sculpture permettent d'imaginer, en outre, une structure interne au volume qui serait explicative des variations dans les diverses régions externes. Cette structure interne demeure cependant toujours imaginée et non perçue, ce qui est donné à voir/ toucher ne constituant qu'un volume externe. Sans reprendre nos développements antérieurs sur cette notion, rappelons la définition de Jean Piaget du système engendré par une prééminence de ce concept. Le « volume externe », écrit-il, fait de l'objet qu'il enveloppe « un solide indéformable, au sens d'incompressible et de non dilatable », en opposition radicale avec les propriétés du « volume intérieur »[22].

L'objet conçu par la notion du volume externe voit ses régions internes demeurer, pour la perception, dans un état de « coalescence », selon le terme de Piaget, pour marquer ce manque de séparabilité préalable d'un champ où pourraient se déterminer des facteurs semblables/dissemblables pouvant être coordonnés dans des sous-ensembles interreliables. De fait, ces régions correspondent alors à la notion du point topologique, soit une région inaccessible à l'expérience comme à la connaissance.

Une sculpture qui axerait ses constituants structurels sur les propriétés du volume externe met en jeu des signifiants qui ne peuvent se transformer, s'interrelier et interagir entre eux dans la perception, de façon à produire les outils d'une structure syntaxique

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

assez élaborée pour construire des représentations autres que leurs images immanentes. Le volume externe tend à figer l'objet comme chose, et non plus comme médium où les fonctions syntaxiques résultent de la mobilité des positions et interrelations entre les éléments constituants.

La petite sculpture que l'on tourne dans la main, comme la sculpture cinétique postérieure qui tourne sur elle-même sous l'action de la main ou d'un moteur, n'exige le plus souvent qu'une position frontale de la part du spectateur dans une visée plus ou moins oblique. Elle sollicite par ailleurs une intégration des percepts sensoriels visuels, tactiles, kinesthésiques, etc. dans une spatialisation, actuelle ou virtuelle, fondée sur l'un des rapports topologiques fondamentaux, celui de l'enveloppement presque global, puisque les percepts tactiles/visuels, linéaires ou planaires, confirment que la main/l'œil est revenue ou pourrait revenir à son point de départ. En ce sens, l'expérience du volume externe est toujours celle d'un objet clos, limité par une forme fermée.

Cependant, les restes archéologiques des sociétés primitives ou historiquement anciennes nous laissent croire que la petite sculpture était, dès l'origine, accompagnée d'une sorte de pratique sculpturale, celle du *bas-relief* réalisée dans le sable, la glaise ou sur les parois des cavernes. Les plus anciennes productions de l'Inde ou de l'Égypte nous sont parvenues sous forme de reliefs, d'abord peu prononcés, puis plus protubérants, obtenus en creusant dans une paroi constituant le support plane de l'œuvre.

Cette production artistique a subi une occultation dans la théorie de l'art contre laquelle Wörringer a vigoureusement, mais semble-t-il en vain, protesté au profit de la sculpture en ronde-bosse :

> Mais il n'est pas jusqu'à l'histoire du relief grec, dont on sous-estime depuis trop longtemps le sens et le rôle décisif pour n'accorder une considération exclusive qu'à la sculpture en ronde-bosse, qui ne montre comment la présentation plane fut choisie pour elle-même et non par suite d'exigences extérieures, parce que c'était elle qui répondait le mieux au vouloir artistique.[23]

Nous dirions plutôt que la représentation en bas-relief offrait davantage de possibilités d'élaborer la sculpture comme langage que la ronde-bosse. En effet, le bas-relief semble emprunter ses possibilités syntaxiques à l'art pictural, puisque son support constitue, à l'instar du Plan originel pictural, une donnée gestaltienne dynamique déjà fortement structurée dont le volume ou masse intérieure joue

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

avec les semi-rotondités produites par l'artiste dans un espace fictionnel apte à structurer une suite indéfinie de représentations spatiales. Il ressemble aussi au Plan originel pictural en ce que son approche par le percepteur se voulait surtout frontale dans une distance relativement rapprochée, même si elle pouvait tout aussi bien évoquer les espaces illusoires de la peinture avec le même répertoire de perspectives. Ainsi, la sculpture en bas-relief, même située dans un vaste ensemble architectural, détermine son propre espace fictionnel qui la différencie des autres objets du monde naturel.

Dans une intuition proche de celle du pictural, même si la tonalité y joue un rôle plus important que la chromaticité, ce type de représentation manifestait une compréhension remarquable de la nécessité de s'ouvrir à des potentialités spatiales pour organiser un langage susceptible de dire plus que les connotations de sa matérialité. Ce n'est qu'à partir de la structuration d'un volume interne à la sculpture, qui engendre à son tour des volumes virtuels innombrables, que deviennent possible la conjonction, la juxtaposition et l'intégration d'expériences et de points de vue différents sur le réel.

Ce que nous concevons aujourd'hui comme une volonté de l'aplat, ou de l'aplatissement des volumes sur une base plane dans le bas-relief était en réalité un moyen cohérent et puissant d'explorer les possibilités expressives des volumes virtuels ou des volumes topologiques à partir d'une structuration des volumes intérieurs.

Même lorsque, par l'accentuation des protubérances dans la troisième dimension, ces bas-reliefs devinrent des hauts-reliefs, la relation de cet objet volumétrique avec le mur fut longtemps maintenue. En dépit de la parenthèse que constitue l'émergence de la sculpture hellénique après le III^{e} siècle avant Jésus-Christ, la sculpture du Moyen-Âge offrit une très lente progression du bas-relief vers le haut-relief dans des sculptures qui s'adosseront encore au mur, à une niche ou à un dais. Panofsky s'interrogera sur le sens de ce curieux phénomène :

> L'inaptitude de la statue gothique classique à vivre sans son dais est lourde d'une symbolique hautement significative. Le rôle de ce dais n'est pas seulement de la rattacher à la masse du bâtiment, mais de délimiter en outre une certaine portion d'espace libre et de la lui assigner.[24]

Il soulignera, par ailleurs, l'acuité avec laquelle l'architecte et théoricien Bertani a saisi « la problématique du relief perspectif, qu'il voit comme un amalgame de fiction et de réalité, rejoignant à maintes

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

reprises les analyses de Léonard de Vinci, dans le no 37 de son *Traité* »[25].

Au XV^e^ siècle, les plus hauts-reliefs produits par Ghiberti, ainsi que les premières sculptures libres n'excluent pas l'adossement à un pan de mur. Dans un registre moins étendu, ces sculptures conservent des paramètres leur permettant de potentialiser leurs tensions internes, de constituer des énergies virtuelles, en un mot, de dialectiser leurs éléments dans une fonction linguistique spécifique.

L'évolution du bas-relief vers le haut-relief et la demi-bosse et même des volumes de plus grands diamètres, même s'ils étaient encore encastrés dans un plan ou une souche originelle, fut sans doute accélérée par le désir de la sculpture de s'autonomiser par rapport à la peinture, si l'on en croit, par exemple ce conflit séculaire entre les deux types de production qui faisait encore dire à Carl André qu'il éprouvait « une haine instinctuelle pour Léonard et le bas-relief »[26]. Mais une fois libérée progressivement du mur et transportée sur les places publiques dans un environnement vaste, complexe et changeant, la sculpture subissait un changement profond, à travers lequel elle perdait le système syntaxique et sémantique préalable du bas-relief antérieur qui lui avait permis de donner une structure opérationnelle et une fonction linguistique à l'organisation/ production de volumes potentiels intérieurs.

B — Sculptures posées à distance

La sculpture en ronde-bosse de la Renaissance, le plus souvent monolithique, semble faire retour à la problématique du volume externe, autonome et immuable, isolé dans ses frontières et dont les axes physiques et les protubérances pouvaient seuls définir quelques éléments structurels. Sauf pour sa fonction mimétique qui la définissait comme un sous-produit spéculaire dont on ne savait faire système, la sculpture était menacée de disparaître comme système linguistique pour ne devenir qu'un objet parmi d'autres, peut-être plus beau selon les esthétiques variables du goût ou doté d'une fonction magique, celle de redoubler ou de compétitionner avec la productivité de la nature, comme l'ont expliqué Riegl et Gombrich.

Sur le plan de son appréhension cependant, cette sculpture, plus grande que les petites sculptures antérieures, eut à se confron-

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

ter au problème majeur de son autonomie véritable dans le milieu ambiant où elle était placée, un environnement où vibre l'énergie de la lumière elle-même et qui est peuplé d'objets naturels ou construits, dont les caractéristiques visuelles, les dimensions, les couleurs, les vectorialités, etc., possédaient une force dynamique certaine. La question se posa rapidement de savoir jusqu'à quel point l'empan de la vision périphérique, active dans les perspectives naturelles, devait jouer dans l'appréhension d'une sculpture en ronde-bosse, posée sur une place publique ou dans une vaste architecture, c'est-à-dire avec quels éléments de l'environnement pouvait-on ou devait-on établir des relations de proportionnalité, de contraste, de vectorialité ? En d'autres mots, la sculpture possédait-elle un espace propre par rapport auquel on devait l'appréhender, ou faisait-elle partie intégrante d'un environnement beaucoup plus vaste, où la plupart de ses moyens d'expression perdaient énormément de leur efficacité visuelle ? Riegl a argumenté que le refus du coloris ou son usage parcimonieux dans la polychromie de la statuaire antique découlait d'une volonté d'« autonomiser » l'œuvre d'art de grandes dimensions par rapport aux objets naturels ou autres objets produits par l'homme, les petites figures pouvant davantage accueillir les possibilités du chromatisme, parce que leur « format excluait toute possibilité de les prendre pour autre chose que pour l'œuvre d'un homme »[27]. C'est aussi, sans doute, ce qui explique le refus de la sculpture d'exploiter les ressources de la couleur jusqu'au début du XX^{e} siècle, accompagné de la curieuse hypothèse que la couleur des matériaux ne jouait pas comme chroma, mais comme simple révélatrice de la nature des constituants matériels. Pendant longtemps, la meilleure solution de la sculpture demeurera de définir le point de vue sous lequel elle doit être vue à partir des paramètres qu'offre un mur ou une série de bâtiments à distance, jouant encore une fois le rôle de la paroi fictionnelle du bas-relief.

Il faudra attendre la fin du XIX^{e} siècle pour que la pratique artistique et la réflexion théorique saisissent le fait que la sculpture en ronde-bosse, dite libre, avait substitué à la fonction syntaxique du mur originel du bas-relief celle du sol porteur, son support physique auquel elle était reliée par le socle lui permettant de s'isoler dans un environnement où elle n'aurait été autrement qu'un objet parmi d'autres. Ce socle, déjà un bas- ou un haut-relief, permettait à la sculpture de se déployer dans un espace fictionnel spécifique, comportant

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

une limite liée au support, d'où pouvaient s'engendrer des potentialités spatiales rendant possible un espace de représentation.

Cette structure globale cependant demeurait dualiste et figée, les liens entre les deux régions étant prédéfinis, assignant un rôle fonctionnel au socle et un rôle dynamique ou expressif à la figure supérieure qu'il portait. Dans un certain sens, cette figure sur une base reconstituait le statisme propre à la relation de la figure sur un fond, où seul le premier élément est l'objet d'une valorisation et d'une élaboration dynamique. Par cette non-valorisation fondamentale, même si le socle a été le lieu de diverses ornementations dont on niait le rôle linguistique comme celui de tout l'art ornemental, la base de la sculpture conservait un statut intermédiaire entre celui d'un instrument linguistique et celui d'un objet purement fonctionnel.

Par ailleurs, la sculpture en ronde-bosse, à volume externe fermé, ne permet, pas plus que la petite sculpture, d'observer comment les variables visuelles utilisées par le producteur s'interrelient dans les couches centrales où sont malgré tout localisées les sources énergétiques des événements perçus en surface. Le système du volume externe ne permet pas de constituer comme signifiants sémiotiques les énergies matérielles formant les couches centrales et de les décrire à partir d'une articulation qui spécifierait leur fonction syntaxique. La perception ne s'y exerce que sur les particularités du volume externe, selon un certain nombre de paramètres perceptuels de position, de distance, d'angularités et de vectorialités, qui ne définissent l'objet que de l'extérieur. Cette lacune épistémologique sera comblée en partie par l'élaboration de la notion de volume interne à la fin du XIX^{e} siècle.

C'est par un retour aux mécanismes de la perception que la réflexion d'un sculpteur comme Adolf von Hildebrand, qui sera diffusée largement par Riegl et Wörringer, permettra de remettre en question la notion du volume externe pour lui adjoindre celle du volume interne. Hildebrand établira en effet une distinction fondamentale entre ce que voit la vision rapprochée par rapport à ce qu'appréhende la vision éloignée, qui revivifiera à la fois la notion de plan et celle de relief dans le cubique[28].

Selon les termes de Riegl :

> Si l'on rapproche complètement l'objet et l'œil — ce que nous définirons comme la vision rapprochée —, on a l'impression que procure

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

> simplement la surface à deux dimensions. Si l'œil s'éloigne un peu, il a la possibilité de percevoir sur l'objet des aspects qui réveillent en lui le souvenir d'expériences du toucher... Si l'éloignement entre l'œil et l'objet dépasse les possibilités de la vision normale, c'est à nouveau le processus opposé qui se produit : le modelé disparaît de plus en plus derrière l'épaisseur croissante de la couche d'air entre l'œil et l'objet et, pour finir, la rétine ne perçoit plus qu'une surface uniforme de la lumière ou de couleur ; nous qualifierons ce processus de vision éloignée.[29]

Parce que cette vision éloignée donne l'illusion d'une surface plane, là où existe en fait un modelé en trois dimensions, Riegl conclura à une illusion des sens et appelera ce percept une surface subjective, alors que la première, obtenue par la vision rapprochée, qui n'est pas une illusion, s'appellera la surface objective.[30]

Ainsi, les corps à trois dimensions sont tous délimités par des surfaces à deux dimensions, qui fragmentent de façon continue le contour théorique du volume externe, lequel n'est toujours qu'une reconstitution théorique à partir de quelques points de centration de la perception. Cette hypothèse permet à Riegl de définir tout à fait différemment le volumétrique, puisque « la surface que l'œil qui voit de près, transmet au sens intérieur est la partie d'un corps existant effectivement et dont l'œil, dans ce cas précis, ne peut percevoir autre chose que cette surface qui en constitue une partie »[31]. De fait, le sens intérieur qui est ainsi éveillé par la mise en contact avec les surfaces partielles du volume prend conscience de la réalité du volume intérieur dont la surface n'est que le terme visible. Ce volume intérieur est, selon Riegl, perceptiblement différent sous une surface objective et une surface subjective :

> Le contenu de la surface objective est plus grand que celui de la surface subjective. Car les surfaces objectives d'un objet ne se trouvent pas absolument au même plan, elles se courbent vers l'intérieur ou vers l'extérieur ; or les surfaces partielles qui se trouvent dans ces incurvations échappent à la vision éloignée.[32]

C'est ce qui avait fait conclure à Hildebrand que la vision rapprochée pouvait seule fonder le travail du sculpteur, et non la vision éloignée qui sert plutôt à la conduite empirique.

L'inclinaison des plans dans les surfaces partielles, perçue par la vision rapprochée, étant nécessairement liée à des masses internes différemment orientées, révèle celles-ci comme des unités individualisées, caractérisées par des énergétiques axiales propres à chacune, offrant, selon les termes de Wörringer « l'image de l'individua-

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

lité matérielle close », ce qu'aucune théorie du contour ou de la silhouette ne pouvait procurer, car « les relations de profondeur devaient autant que possible être transformées en relations de surface »[33].

Wörringer utilisera la notion de la limite interne du volume intérieur dans son analyse de Michel-Ange :

> Ici, en revanche, chez Michel-Ange, la clôture du matériau n'est pas rendue perceptible de l'extérieur, mais de l'intérieur ; chez cet artiste, les limites strictement enfermantes de la matière sont moins factuelles qu'imaginaires, ce qui n'empêche qu'elles n'apparaissent avec tout autant de netteté à notre conscience.[34]

Mais cette hypothèse sur l'organisation de surfaces partielles, révélatrices des profondeurs, exigeait en même temps le recours à un paramètre de base par rapport auquel ces individualités matérielles closes pouvaient être mesurées et comparées entre elles, non métriquement mais topologiquement, soit le postulat d'un plan primordial par rapport auquel ces reliefs ou gonflements de la matière se déployaient. D'où une résurgence du vocabulaire lié au bas-relief, mais dans une acception tout à fait différente, puisque le Plan originel postulé pour tous ces agglomérats de matière est maintenant dialectique et fictionnel et non lié à un support matériel, comme celui qui véhicule le Plan originel dans le pictural.

Par là, la démarche de la sculpture peut réassumer une fonction de représentation comme finalité de l'acte artistique. Hildebrand, qui en était fort conscient, écrivait : « L'activité des arts plastiques s'empare de l'objet comme d'un objet uniquement explicable par le mode de représentation et non comme un objet efficient ou signifiant en soi, poétiquement ou esthétiquement »[35]. Wbrringer citera même à deux reprises Hildebrand à l'effet que l'appréhension de la sculpture en ronde-bosse comme simple volume cubique ne tient pas compte de sa véritable fonction artistique :

> Tant qu'une figure plastique se fait valoir au premier chef comme cubique, elle n'en est qu'à la première étape de la configuration, et c'est seulement lorsqu'elle agira comme un plan tout en demeurant cubique qu'elle aura conquis une forme artistique. C'est seulement par l'accomplissement conséquent de cette appréhension du relief de nos impressions cubiques que la représentation trouve sa consécration, et le mystérieux bienfait que nous ressentons grâce à l'œuvre d'art ne repose que sur cet accomplissement.[36]

La nécessité perceptuelle que toute région d'une sculpture se présente comme une surface à deux dimensions, comme dit Riegl,

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

mais sur une surface qui possède malgré tout un contenu, une inclinaison ou épaisseur interne, constitue de fait cette région comme masse topologique insérée dans un Plan originel virtuel déterminant les dynamismes de ses variables visuelles constituantes. Les profondeurs des contenus des surfaces partielles seront interprétées à partir de l'élaboration d'une suite de Plans originels, partiels, explicitant le volume cubique interne. Cette interrelation sera d'abord décrite comme celle d'un plan ondulatoire :

> Tous les jugements séparés touchant la profondeur doivent s'unifier dans un jugement englobant et unitaire. De sorte que finalement toute la richesse de la forme d'une figure se pose devant nous comme une continuité vers l'arrière d'un seul plan simple.[37]

La nécessité que toute représentation de la profondeur volumétrique soit construite à partir de la dimension plane a été réaffirmée par de nombreux artistes. Certains, dans la foulée de la théorie de la planéité greenbergienne, prétendent même l'interpréter comme une véritable bidimensionnalité et non plus comme une profondeur restreinte. Hans Hofmann, par exemple, tout en affirmant que nous voyons bidimensionnellement, ajoutait qu'une sculpture qui, par le jeu de ses lumières et ombres, n'offre pas une bidimensionnalité absolue, n'exprime qu'un irritant déséquilibre tridimensionnel, parce que statique et incomplet, à partir de l'absence de la dynamique des espaces négatifs[38], c'est-à-dire des espaces fournis par l'arrière-plan lui-même.

Cette continuité ondulatoire de la structure sculpturale découle, chez Hildebrand, du système des interactions de la lumière et des ombres dans la périphérie du volume, soulignant les reliefs à partir des inclinaisons des plans externes qui multiplient les événements énergétiques révélateurs dans la vision rapprochée des volumes internes. Même si elle ouvre à un premier niveau de syntaxicalisation du volume intérieur, la réflexion de Hildebrand et de Riegl demeurait étroitement reliée à la problématique structurelle du bas-relief et à sa servitude vis-à-vis du Plan originel pictural, aussi bien qu'au caractère, sculpturalement restreint, de l'accent mis sur le traitement élaboré des régions périphériques, au mépris des possibilités expressives d'un volume interne plus affirmé. C'est par un éclatement plus radical du volume externe que s'effectua la révolution de la sculpture au début de ce siècle.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

3. Rupture cubiste et constructive

Au préalable, de Degas à Brancusi, on s'interrogera sur la notion du socle, l'éliminant ou l'intégrant davantage à la sculpture globale et, avec Rosso et Rodin, on abolira la notion de contour externe par un traitement plus souple et incisif des couches périphériques, une multiplication des textures et des angles de réflection lumineuse, une multiplication des axialités et tensions vectorielles dans des équilibres instables qui renforcent le lien entre les couches centrales et périphériques.

La rupture décisive du Cubisme fut de deux ordres. Dans une première étape, la syntaxe du bas-relief et du relief moyen fut réintroduite par le retour au support mural de base, mais en substituant aux creusages la superposition/juxtaposition d'éléments qui ménageaient des volumes virtuels d'ombre portée, créant un premier effet d'espace positif et négatif. Cette alternance dialectisait, dans les couches internes de la sculpture, des zones de lumière rayonnante et réfléchie et des gradations d'ombre accessibles à la perception. Ces volumes créés par le clair-obscur aboutirent à des évidements complets de régions à l'intérieur du volume global, incorporant la lumière et l'air ambiant dans des sculptures reprenant l'hypothèse de la construction centrée, portée par une base ou virtualisant celle-ci dans la disposition de points d'appui au sol.

La deuxième étape produit une scission plus complète du volume externe en redoublant les éléments pour faire jouer davantage les intervalles d'espace réel dans l'ensemble. Déjà défini dans *Les bourgeois de Calais* de Rodin qui, sur l'arrière-plan d'une base au sol s'intégrant aux axialités et tensions des éléments, multiplie les vectorialités positives et les ombres portées, tout en maintenant par sa base une borne structurelle à l'envahissement de la lumière ambiante.

Par la dialectisation possible de la relation entre des zones en relief et celles creusées sur l'arrière-plan du mur, sur la base verticale dans le bas-relief, sur le sol dans le haut-relief ou la relation des zones positives et négatives dans les volumes troués, la sculpture cubiste a ouvert la voie à la réflexion futuriste et constructiviste, qui a réclamé le rejet de la sculpture monolithique à volume externe fermé, à partir d'une nécessaire intégration des espaces internes de la sculpture aux espaces ambiants ou vice versa[39]. Une fois l'étape du

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

socle posé au sol éliminée, diverses solutions de rechange du sup-port physique furent proposées, sans toujours cependant se reconnaître comme telles : angularité des coins de murs, suspension au plafond, etc.

Cette évolution a rendu possibles les élaborations sémiologiques sur la sculpture menées par Strzeminski en collaboration avec la sculpteure K. Kobro. Ils s'élevèrent contre la persistance dans la sculpture cubo-futuriste de la construction centrée, c'est-à-dire d'une sculpture qui maintenait, en dépit d'excroissances ou vectorialités orientées vers divers points périphériques, un volume central, compact et dense, servant de source substantielle à ces mouvements vers l'externe[40]. Les Constructivistes polonais s'interrogent sur la question fondamentale du lieu ou de l'espace proprement sculptural. À partir d'une conception générale de l'espace comme isomorphe, homogène et s'étendant à l'infini, issue de la géométrie projective, ils refusèrent d'abord tout dualisme entre cet espace ambiant et l'espace de la sculpture, provenant d'une notion de bornes ou de limites assignées à cette dernière : la sculpture n'a pas de bornes naturelles et elle pourrait se constituer sans établir de bornes d'un autre type. La sculpture partagerait avec l'architecture, comme arts de l'espace, cette prérogative de pouvoir se structurer indépendamment de la notion de limite pour ses constituants :

> L'architecture et la sculpture n'ont pas de cadres. Imposer une limite à une oeuvre d'art spatiale est incompatible avec sa définition. Ce qui devient l'art plastique spatial, c'est l'espace sans frontières naturelles, non limité par quoi que ce soit.[41]

Mais la sculpture baroque qui avait réussi à substituer la zone sculpturale à la notion de volume avait mené « à la définition non seulement des limites extérieures de la sculpture, mais à celle de l'intérieur du volume lui-même qui nous est alors ouvert »[42]. Strzeminski et Kobro reconnaîtront l'importance de l'étape que constitue cette détermination par la sculpture baroque d'une limite de la forme, située dans « la limite de la zone d'influence de ses formes dynamiques. Nous pouvons la définir en reliant tous les points qui émergent de la sculpture »[43]. Ils appelleront limite-limitante cette zone sculpturale qui s'oppose à la limite directe que constituait l'ancien contour du volume externe : « L'utilisation de la limite-limitante présente l'avantage de faire apparaître pour la première fois la conception de la sculpture en tant qu'ordonnancement non du matériau, mais d'une partie définie de l'espace », c'est-à-dire que « la formation de

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

l'espace dans lequel elle se trouve est la chose la plus importante et que la qualité de la matière dont on remplit les différentes parties de ces espaces n'est qu'un problème secondaire »[44]. La zone sculpturale réunit donc à la fois une région de la sculpture localisée dans le volume central et la « zone de transition qui se trouve comprise entre le volume central et la limite-limitante, partiellement par l'espace libre »[45].

Dans cette optique, « construire la sculpture, c'est donner forme à la partie de l'espace contenu dans sa limite-limitante »[46]. Si le Constructivisme polonais n'accepte pas comme valable cette intuition du lieu sculptural, il ne lui dénie pas tout mérite :

> Autant l'union des formes se trouvant dans la zone comprise entre la limite du volume et la limite-limitante avec l'espace peut être discutée, autant l'union du volume lui-même avec l'espace est impossible.[47]

Mais à partir de son opposition aux dualismes et aux valeurs de mouvements, de dynamismes ou d'asymétries structurelles, il ne peut accepter la différenciation qui persiste entre la forme matérialisée, la forme qui peut être dite négative, circonscrite par la limite-limitante et l'espace global : « Une œuvre d'art sculpturale ou architecturale, placée dans un espace illimité, devrait lui être unie comme une partie inséparable »[48]. Cette inséparabilité cependant ne se réalisera pas par des caractéristiques découlant des variables visuelles, mais plutôt par un système de proportions chiffrées mathématiquement qui englobera en même temps les éléments positifs et l'espace externe intégré dans la sculpture globale. Qui plus est, Strzeminski et Kobro transformeront la notion de limite de la sculpture en un lieu dont l'action est réversible, structurant à la fois un espace interne et l'espace externe lui-même :

> La limite de la sculpture est la démarcation qui sépare nettement l'espace situé hors de la sculpture de l'espace contenu dans la sculpture. Nous pouvons ainsi considérer que cette limite détermine soit l'espace intérieur soit l'espace extérieur. Le trait caractéristique essentiel de la sculpture réside dans le fait qu'elle n'est pas uniquement la mise en forme de l'espace intérieur. On peut tout aussi bien considérer que sa surface, sa limite confèrent une forme à l'espace extérieur, une forme en accord avec celle du volume.[49]

Cette ouverture entière de la sculpture sur l'espace extérieur nous paraît pourtant rendre impossible la mise en relation proportionnelle qui doit assurer l'inséparabilité des éléments positifs et négatifs de la sculpture même.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Cette inséparabilité entre l'espace positif et l'espace négatif, qui est le résultat d'un calcul dans le processus de la production chez Strzeminski et Kobro, sera par la suite définie comme une donnée perceptive par la pratique sculpturale subséquente, si on se réfère aux propos d'Hofmann, par exemple, à l'effet que l'un et l'autre « existent simultanément, chacun conditionne l'autre — aucun n'est convenable sans l'autre »[50]. Plusieurs artistes ont été, par ailleurs, réfractaires à l'hypothèse que la réalité unitaire de la sculpture puisse être réalisée par l'intermédiaire d'un concept de proportion, lié à l'univers des mathématiques et non aux caractéristiques mêmes des variables visuelles qui constituent la sculpture. C'est oublier peut-être que toute structure syntaxique est nécessairement antérieure aux matériaux sémiotiques qu'elle met en jeu et appartient à des niveaux théoriques spécifiques. Pour notre part, nous ne pouvons accepter la solution mathématico-formelle de Strzeminski parce qu'elle n'est pas assez générale pour expliciter la structure de sculptures construites selon des a priori différents.

Il faut signaler que cette nécessité pour la sculpture d'être définie par un système apriorique a déjà été reconnue et discutée par Wörringer, sous le nom de légalisme, uniquement en rapport cependant avec la sculpture gothique :

> Ces figures perdent le caractère arbitraire et obscur qui s'attachait à la présentation sculpturale en ronde-bosse, puisque, devenues pour ainsi dire conscientes de leur propre relativité, elles viennent s'intégrer à un système de formation légale extérieur à elles. Clôture maximale de la matière, soumission violente de l'objet à une légalité géométrique ou cubique, ces deux lois stylistiques de la plastique valent dès le commencement de tout art sculptural et demeurent plus ou moins déterminantes au cours de toute son évolution dans la mesure où la sculpture... peut le moins renoncer, en vertu de la tridimensionnalité, à la « stylisation » et porte le plus, par opposition à tous les autres arts, les caractères du besoin d'abstraction.[51]

Que ce besoin d'abstraction soit épistémologique ou psychologique, Wörringer reconnaît avec justesse, qu'« aucun objet naturel ne peut servir de modèle à cette abstraction »[52]. L'hypothèse sémiologique posera plutôt que cette structure interne est définie par la syntaxe qui permet de saisir les fonctionnements divers du système linguistique qu'on appelle la sculpture.

Chez d'autres théoriciens, l'émergence de l'hypothèse d'un espace positif/négatif a donné lieu à un questionnement nouveau de cet espace qui entoure de façon immédiate la sculpture en ronde-

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

bosse. Arnheim a souligné son hésitation à pouvoir considérer le rapport entre le volume de la sculpture et le volume transparent de l'air qui l'enveloppe comme réalisant la relation figure/fond : « On ne peut trouver plus approprié de dire que la sculpture est entourée d'un espace vide que de parler d'un « fond substantiel »[53]. Mais comment expliquer alors la transmutation de cet espace vide qui, lorsqu'il est perçu à partir des cavités instaurées dans le volume plein, comme dans les sculptures de Moore, apparaîtrait comme une substance transparente intermédiaire qui s'ajoute à la substance des matériaux positifs ? Arnheim, fidèle à la notion du vide euclidien, ne peut accepter l'intuition contemporaine de l'air ambiant comme plenum :

> C'est là une extension audacieuse de l'univers sculptural, facilitée peut-être par une ère où les voyages en avion nous ont appris, par une expérience kinesthésique assez intense, que l'air n'est pas un espace vide, mais une substance matérielle, comme la terre, le bois ou la pierre, un élément qui porte des corps lourds, les pousse et sur lequel on peut venir se cogner comme sur un roc[54].

Même en acceptant ce point de vue, souligne-t-il, il faudrait voir si l'air est une substance qui s'ajoute aux éléments plus matériels de la sculpture, ou s'il rend la sculpture indistingable dans le magma du réel, puisque l'inclusion de l'espace supprime toute délimitation clairement définie entre l'œuvre et son environnement. Le phénomène sculptural redevient donc indéfinissable et impensable aussi longtemps qu'il est appelé à vaciller entre ces notions que Focillon avait concrétisées dans l'espace-limite, qui limite l'expansion de la forme, et l'espace-milieu, par lequel la même œuvre s'ouvre à une expansion dynamique dans l'espace polyvalent de la réalité naturelle.

4. Syntaxe du langage sculptural

Même si elle dépend totalement pour se constituer, comme tout langage, visuel ou autre, des processus de la perception, la sculpture ne peut se définir comme objet linguistique qu'à partir de structures internes spécifiques, différentes et opposées à celles des objets naturels non linguistiques. Elle ne peut renvoyer à sa simple matérialité, mais celle-ci doit être l'instrumentation par laquelle ses éléments et leurs interactions deviennent aptes à construire des modèles spatiali-

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

sants ouverts et complexes répondant aux besoins divers de la représentation visuelle.

Au niveau de ses éléments, la sculpture est constituée, comme tous les autres médiums du langage visuel, par l'ensemble des variables visuelles qui sont des sources énergétiques spécifiques soumises aux mouvements engendrés par les processus perceptifs. Même si elles peuvent de façon très sporadique être perçues par le toucher, dont le registre d'informations demeure réduit, ces variables visuel-les sont le plus souvent prélevées par le sens de la vue, à partir des rayons lumineux réfléchis sur un support matériel plus ou moins opaque.

À ce titre, la sculpture est soumise à la structure discontinue de la perception visuelle qui se réalise par une succession de centrations du regard, lequel se constitue des niveaux perceptifs du fovéal, du maculaire et de la vision périphérique. L'ensemble des variables perçues par la vision fovéale/maculaire, à un moment donné, est un *colorème.* Chaque colorème structure en hauteur, en largeur et en profondeur un agrégat d'énergies dans une masse ou région plus ou moins plane ou ondulée. L'ensemble des colorèmes perçus successivement sera de même, regroupé en plus grandes régions, en sous-ensembles ou en ensembles plus complexes, à partir des règles syntaxiques de base qui fondent toutes les formes de langage visuel :

1. les rapports topologiques ;
2. les mécanismes d'interaction désignés comme rapports gestaltiens ;
3. les lois d'interaction de la couleur.

Nous renvoyons le lecteur aux chapitres antérieurs de cet ouvrage pour l'explication des modes de fonctionnement de ces rapports syntaxiques.

La syntaxe de la sculpture différera cependant de celle du pictural à partir de variations importantes dans les deux autres niveaux d'organisation structurale qui sont :

4. l'infrastructure du Cube virtuel ;
5. le poids relatif différent existant entre les perspectives, topologiques ou illusoires, construites par le producteur à même les variables visuelles qu'il a utilisées, les perspectives issues de la diversité des locomotions, points de vue et visées exigés par le trajet de perceptions, et enfin le rôle

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

dialectique plus important que joueront les perspectives naturelles issues des interrelations de la sculpture, comme objet physique, avec son environnement global.

La perception de régions, ou regroupements de colorèmes, dans l'objet sculptural s'offre, à un premier niveau, d'une façon semblable à la perception de régions picturales. La perception ne peut toujours que prélever dans la sculpture un ensemble de masses, d'abord topologiques, diversement ondulantes et inclinées, qu'elle doit regrouper dans des champs visuels qui exigent la présence d'un Plan originel même virtuel, pour autant que des paramètres limitants doivent être projetés en vue de déterminer les énergies et les interrelations dynamiques dans cette section du champ visuel global. En outre, comme l'a déjà posé la théorie de la sculpture, l'œil ne perçoit, en regardant une sculpture, que des surfaces partielles, dont les dynamismes et les vectorialités ne peuvent être sentis qu'à partir d'une limitation temporaire du champ et une estimation de l'inclinaison particulière de l'arrière-plan ou arrière-fond du volume intérieur dont cette surface est la face accessible à la perception.

La différence essentielle entre la peinture et la sculpture apparaît d'abord dans le fait que toutes les inclinaisons dans la profondeur, ou la courbe spatiale de la peinture, ne se construisent qu'à partir d'un seul Plan originel dont les énergies périphériques sont très fortes, alors que la perception de la sculpture implique la construction perceptuelle d'une série de Plans originels dont l'énergie est moins condensée, à partir du caractère virtuel et plus diffus des vecteurs qui les forment. Cette série de Plans originels, par rapport à laquelle la perception des surfaces partielles de la sculpture peut s'effectuer, pourrait sembler infinie, puisque leurs dimensions peuvent varier de la réunion de quelques colorèmes à celles de regroupements de super régions et de régions intermédiaires, si cette série n'était construite pour revenir à son point de départ, c'est-à-dire pour former une configuration fermée. Et à la différence encore de la peinture, cette succession dans la perception des surfaces partielles de la sculpture exige une locomotion réelle, kinesthésique du percepteur pour percevoir des régions qui lui sont de prime abord imperceptibles.

Inversement, dans cette locomotion déambulatoire, les régions déjà perçues sont complètement expulsées du champ de vision, interdisant ainsi la réalisation des interactions perceptuelles

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

entre les premiers et les derniers, sauf aux niveaux corticaux de la mémoire perceptive. Au simple niveau de la surface interne, la perception de la sculpture apparaît déjà comme une opération beaucoup plus abstraite que celle de la peinture, en raison de la mise en relation nécessaire des régions actuellement perçues avec une série très nombreuse et variée de régions mémorisées, qu'un simple changement dans l'angle du regard ne suffit pas à rappeler à l'instrumentation visuelle.

Cependant, les relations syntaxiques établies à partir de la surface de la sculpture ne peuvent suffire à expliciter la structure de cet objet matériel qui possède manifestement une région centrale, perceptible ou non, qui regroupe les éléments structurels les plus fondamentaux dont dépendent les énergies de surface.

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. Cette définition exclut, d'une part, la conception de la sculpture comme simple volume externe dont la périphérie serait immuable et autonome par rapport aussi bien aux énergies internes qu'à celles de l'environnement. Elle pose que la sculpture est toujours dotée d'un volume intérieur, mouvant et différencié, susceptible d'accroître ou de diminuer son énergie, de la diffuser ou de la concentrer et de transformer ses vectorialités en relation avec la structure des couches périphériques et de l'environnement ambiant.

Cette définition entraîne, d'autre part, la détermination de bornes à l'objet sculptural, à l'intérieur desquelles une proposition structurale puisse être vérifiée. Comme tous les objets matériels se déployant dans des types d'espaces diversement décrits par les géométries, la sculpture peut être dotée d'une structure interne qui lui assigne des limites, même si elle demeure en interrelation dynamique avec les objets et intervalles de son milieu ambiant. Conçue comme objet linguistique, la sculpture doit nécessairement s'ouvrir à des structures négentropiques, accentuant ses fonctions hétérogènes, qui ne peuvent matériellement être prolongées dans l'entropie de l'infini et de l'illimité.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

A — Cube virtuel

Nous ne pouvons accepter, de façon littérale, l'hypothèse de la limite-limitante selon laquelle « la sculpture est contenue à l'intérieur des limites tracées par ses parties extrêmes » et voulant que cette limite soit obtenue en reliant tels quels « tous les points qui émergent de la sculpture »[55]. Car l'action de ces parties extrêmes influence et transforme aussi bien les autres parties matérielles de la sculpture que les intervalles qui les séparent, constitués de matière lumineuse et atmosphérique.

Notre hypothèse sera que la limite immédiate d'une sculpture, qui n'exclut pas la possibilité de limites secondaires, sera contenue dans un *Cube virtuel* qui trouve sa dimension dans le contour qui réunit en effet les sommets extrêmes d'une sculpture, mais dans une forme régulière, qui incorpore aussi bien les plans-surfaces, volumes et vectorialités des régions positives de la sculpture que les régions négatives, engendrées dans cette forme cubique par les diverses expansions des éléments négatifs.

Ce *Cube virtuel*, par définition volumétrique, correspond à une masse tridimensionnelle topologique, en ce sens que sa dimension ou sa forme peuvent varier avec les paramètres offerts par chaque sculpture, les formes des parallélipipèdes (rectangulaire, carrée, trapézique) de la sphère régulière ou aplatie, de la pyramide, du cône ou du cylindre étant topologiquement semblables. Par ailleurs, la continuité fondamentale d'une masse topologique exigera que ce *Cube virtuel* se présente dans une structure unifiée, qui puisse englober la totalité d'une sculpture même de format irrégulier et idiosyncratique sans le scinder potentiellement en deux ou plusieurs parties.

À cette fin, le *Cube virtuel* empruntera le plus souvent le contour des formes géométriques les plus unifiées correspondant à la fois aux formes géométriques primaires et aux structures gestaltiennes obtenues par la « pression de boniformisation » prépondérante dans le processus perceptuel. Ce Cube virtuel possédera donc, sous chacune de ses formes, une structure interne dotée d'énergies spécifiques, dont les poussées sont équilibrées par les énergies condensées dans le contour externe. Périphériques ou centrales, les énergies du Cube virtuel ont des effets analogues, sur le plan perceptif,

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

aux énergies actuelles contenues dans les variables visuelles constituant le matériau sculptural.

Dans une majorité de cas, le Cube virtuel des sculptures se présentera comme un parallélipipède, c'est-à-dire comme un cube carré ou rectangulaire. Ainsi, dès qu'elle présente un axe prééminent par rapport à un autre, la petite sculpture se dote d'une infrastructure cubique rectangulaire. Le bas-relief comme le haut-relief sont dotés, à partir de leurs plus hautes protubérances, d'un plan qui ferme leur surface frontale pour former une boîte carrée, le plus souvent rectangulaire. Le Cube virtuel de la sculpture en ronde-bosse est le plus souvent défini et sa périphérie partiellement réitérée par le format de sa base, de son socle ou des points d'appui qu'elle se donne au sol (figure xv a à f).

Par la stabilité de ses équilibrages internes/externes, le Cube virtuel carré ou rectangulaire prévaudra perceptivement même dans des sculptures empruntant des formes relativement primaires et simples sur le plan géométrique, comme la sphère, la pyramide ou le triangle cubique. Par ailleurs, des sculptures matérielles présentant des formes primaires tronquées, comme le cône ou la pyramide tronquée, pourront, de façon immédiate, obéir à la pression gestaltienne de la complétude de ces formes. Paradoxalement, il faut reconnaître qu'une sculpture réalisant elle-même un cube ou une boîte exige tout autant d'être pourvue d'un Cube virtuel qui définit sa structure interne, cachée par son opacité, ou par les surfaces partielles déformées, engendrées par les points de vue différents sous lesquels le percepteur l'appréhende.

Déterminé dans les premiers moments du processus perceptif, le plus souvent à partir de la vision élargie et à distance de la vision périphérique, le Cube virtuel déjà construit pourra sembler inadé-

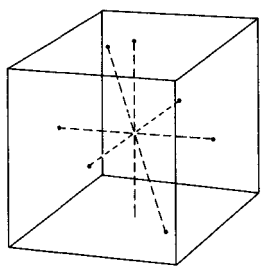


Figure XV a : Axes structurels du Cube virtuel

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

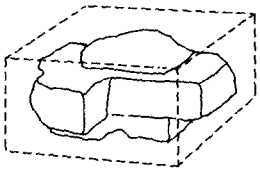


Figure XV b : Cube virtuel de la petite sculpture

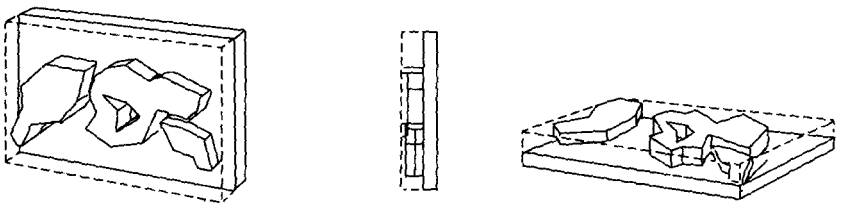


Figure XV c : Cube virtuel du bas-relief

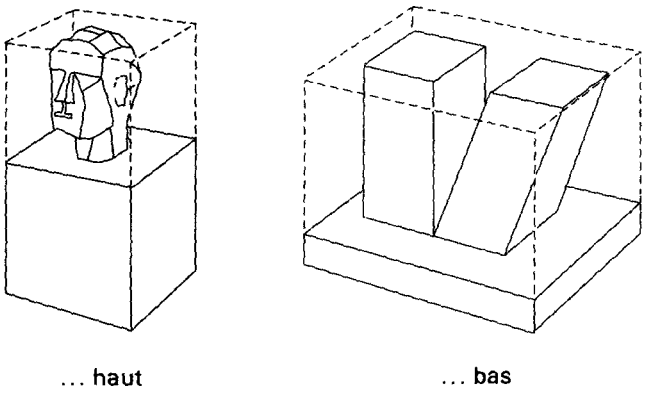


Figure XV d : Cube virtuel de la sculpture sur socle

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

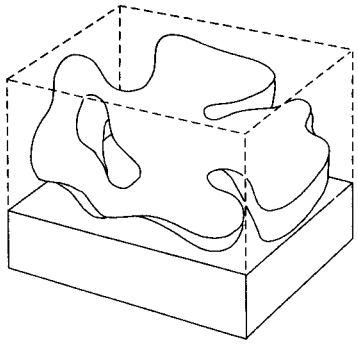


Figure XV e: Cube virtuel et volumes positifs/négatifs

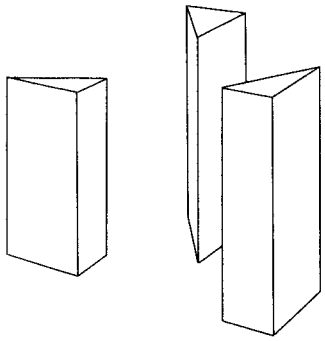


Figure XV f: Sculpture à éléments multiples au sol

quat à d'autres points de vue, pris par la suite sur d'autres parties de l'œuvre qui n'étaient pas accessibles à la perception première. Ce premier Cube virtuel élaboré par la perception cédera sa place à un Cube virtuel plus englobant qui puisse rendre compte de la totalité des expansions vectorielles du volume matériel.

Lorsque, par ailleurs, le producteur, réglant lui-même l'éclairage sur son œuvre, détermine précisément les ombres portées qu'elle génère, ces formes créées par la tonalité doivent servir de paramètres dans la construction du Cube virtuel englobant l'œuvre, les volumes dits virtuels que ces ombres génèrent devant être mis en interrelation avec les volumes positifs/négatifs produits par les autres variables visuelles.

On ne peut que regretter, à cet égard, les habitudes du discours sur la sculpture qui, tout en reconnaissant du bout des lèvres la

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

spécificité volumétrique de l'objet sculptural, le réduit toujours à la description d'une pseudo vue frontale, élue par le percepteur, qui ne découpe à toutes fins utiles qu'une surface planaire sur le fond ambiant, comme si toute sculpture se réduisait à la structure du bas-relief, mais cette fois sur un arrière-plan inexistant.

De façon immédiate, l'hypothèse du Cube virtuel et de son infrastructure apriorique apparaît essentielle pour unifier, dans un système volumétrique, la diversité et l'hétérogénéité des diverses masses volumétriques internes/externes avec leurs caractéristiques dynamiques particulières, que les trajets, locomotions, positions et points de vue du percepteur instaurent dans diverses perspectives afin d'en permettre une synthèse complexe où chacun joue son rôle.

L'hypothèse du Cube virtuel n'a pas pour fonction, faut-il le souligner, de substituer ou de reculer d'un cran un certain volume externe dont on voudrait doter la sculpture, mais plutôt de définir et de rendre explicite la structure énergétique interne de l'objet qui détermine les fonctions grammaticales des parties, lesquelles ne peuvent être perçues à même la perception de l'énoncé visuel apparent. À la façon des structures profondes que Chomsky a assignées à la structure de surface de la phrase verbale, la structure syntaxique de la sculpture ne peut être observée au niveau de surface de ses variables visuelles, mais doit être élaborée à partir de structures plus englobantes possédant une énergétique propre.

De même, la fonction de limites remplie par le Cube virtuel ne doit pas être conçue comme une détermination métrique, mais plutôt comme une détermination *individuante*, analogue au rôle des notions de cellules ou d'atomes dans les sciences biologiques ou physiques, non strictement mesurables, mais nécessaires pour élaborer des hypothèses sur le fonctionnement de certains éléments dans une structure. Si en un sens, nous acceptons l'observation de Strzeminski, à l'effet que « les limites de la sculpture n'apparaissent qu'après son exécution »[56], elle ne s'applique toutefois pas tellement aux variations dans les dimensions ou le format spécifique d'une sculpture, car des différences sur ces plans ne modifient pas de façon radicale les interrelations possibles au sein du Cube virtuel entre les forces de l'infrastructure et les éléments positifs eux-mêmes.

En plus de sa fonction individuante, qui rend possible la démarche de connaissance d'une sculpture donnée, sans nier pour autant ses interrelations avec l'environnement, le Cube virtuel rem-

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

plit la fonction majeure d'établir et de maintenir la fiction du volume au sein de la sculpture, puisque celui-ci n'est jamais donné dans la perception des surfaces partielles, ni dans l'accumulation des perceptions de régions partielles, mais qu'il est déduit seulement par des processus corticaux. La proposition de cette structure volumétrique du Cube virtuel permet de maintenir présente cette notion de volume trop souvent négligée dans la perception de la sculpture, en définissant de façon continue les relations entre les énergies perçues en planéité ou en demi-relief et les énergies de fond qui structurent le volume intérieur de façon permanente.

Cette matrice syntaxique s'avère, par ailleurs, indispensable dans l'appréhension des événements énergétiques qui se produisent dans la couche périphérique de la sculpture, à partir des relations de frontières matérielles avec l'énergie lumineuse ambiante qui s'établissent à des niveaux différents. La très forte juxtaposition des variables visuelles de la sculpture au rayonnement lumineux ambiant engendre deux types de phénomènes. Les premiers sont constitués par la réfraction des rayons lumineux qui atteignent la périphérie de la sculpture engendrant des tensions et expansions de toutes les variables (forme, couleur/tonalité, texture, dimension, position, vectorialité) et entraînant des courbes et inclinaisons spatiales variées. Les deuxièmes phénomènes sont constitués par la perception de l'énergie lumineuse elle-même, naturelle ou ambiante, ramassée et densifiée aussi bien dans les régions dites négatives que dans celles qui sont limitées par les côtés formateurs du Cube virtuel lui-même, permettant aux sommets de la sculpture d'être interreliés aux régions négatives périphériques que leur expansion a incorporées à la sculpture.

Ainsi, les orientations, poussées, protubérances, expansions rayonnantes, etc., dans lesquelles se déploient les variables visuelles à la périphérie de la sculpture, sont des lieux de rencontre entre les énergies vectorielles internes, les particularités frontalières et les énergies lumineuses dans lesquelles la sculpture baigne ou qu'elle réfléchit. C'est uniquement dans une relation avec les énergies du Cube virtuel que peuvent être sentis et estimés les dynamismes vectoriels, les expansions et contractions des volumes et surfaces partiels, les énergies tangentielles, les variations de texture, les rapports de proportion entre les sections d'une sculpture dont la nature, le sens et la fonction se seraient autrement dissipés dans le contexte infini de l'environnement ambiant (figure VI).

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

À partir de la virtualisation de ces côtés périphériques, partiellement ou aucunement réitérés par une œuvre sculpturale, la structure interne du Cube virtuel se définit d'abord par ses axes centraux, verticaux et horizontaux. Hofmann les avait déjà posés :

> Tous les volumes peuvent être considérés comme possédant des axes imaginaires horizontaux et verticaux. Tous les volumes se meuvent autour de ces axes. Et chacun de ces axes peut être opposé à l'autre. Le résultat est le mouvement et le contre-mouvement en opposition spatiale.[57]

Il faut leur adjoindre cependant les énergies axiales diagonales qui constituent à un même degré une source de tensions et contre-tensions au sein du volumétrique.

Ces axes vectoriels peuvent agir de façon linéaire, dans le volume, mais peuvent tout autant exercer des tensions de plans ou d'unités à deux dimensions qui ne sont pas nécessairement planes, mais peuvent être ondulés par des énergies inégales. Naum Gabo a déjà décrit ces axes planaires, soit des axes occupant une surface en largeur et en longueur, dans la continuité des axes orthogonaux centraux[58]. Encore une fois, il faut inclure comme éléments syntaxiques les axes planaires qui déploient en deux dimensions les énergies diagonales, exerçant d'ailleurs leurs pressions planes ou courbes dans toutes les régions de la sculpture.

Les axes planaires, internes, horizontaux et verticaux, tirent leur force énergétique non seulement de leurs vectorialités directionnelles propres, mais du fait qu'ils complètent les énergies condensées dans la périphérie du Cube virtuel, c'est-à-dire les faces planaires qui circonscrivent et contiennent les énergies internes du Cube. Les énergies planaires des six côtés du Cube, même si elles sont moins fortes parce qu'elles sont virtuelles que l'énergie périphérique qui forme le Plan originel pictural, se font sentir vivement à la fois comme pression sur l'interne, c'est-à-dire sur les regroupements vectoriels des régions volumétriques et comme limites du système qu'elles englobent.

Dans le volume global interne, les axes linéaires et planaires qui s'étendent jusqu'aux côtés, dans les trois dimensions du Cube virtuel, seront en relations dialectiques constantes avec les énergies actuelles des variables visuelles réalisées dans la sculpture, engendrant des ponctuations, des réitérations, des intersections, des courbatures, des rencontres, des enveloppements dans les volumes partiels internes, qui se juxtaposeront/ se sépareront/ s'interpénétre-

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

ront, selon les régulations topologiques ou gestaltiennes. Si le Cube virtuel est la seule structure théorique qui permette de localiser les implantations des régions dans la profondeur volumétrique, son rôle syntaxique le plus important est sans doute d'activer les processus énergétiques dans les variables visuelles, par un rapport constant entre les éléments actuels produits par le sculpteur et l'énergie de son infrastructure.

L'analyse syntaxique de la sculpture aura pour but d'observer la nature des phénomènes énergétiques qui se construisent dans la périphérie, c'est-à-dire aux frontières des multiples volumes intérieurs, et les interrelations entre ceux-ci, à partir de l'infrastructure du Cube virtuel, afin de déterminer l'organisation spatiale d'une œuvre particulière et le type de rythmique qu'elle véhicule du centre vers la périphérie et inversement. Ces dynamismes internes sont susceptibles d'être représentés par un très grand nombre de schémas vibratoires, centrifuges et centripètes, en expansion dans une direction particulière, en rotation sur un axe, en respiration autour de segments différenciés, etc. Chacune de ces structures énergétiques fondera la référence du champ perceptuel auquel elle tente de fournir un mode particulier de représentation, c'est-à-dire qu'elle amène à la conscience et offre à la communication interhumaine.

Les niveaux syntaxiques qu'établissent les rapports topologiques, gestaltiens et l'infrastructure du Cube virtuel permettent de rendre compte des potentialités énergétiques des éléments et des structures d'une œuvre donnée, révélant les perspectives, topologiques ou illusoires, que le producteur a réalisées à partir de regroupements variés de variables visuelles. Mais ces éléments devront être interprétés dans des organisations perspectivistes différentes, liées à l'ouverture des points de vue perceptifs sur l'œuvre et aux relations de l'œuvre avec son environnement physique global.

B — Perspectives de la perception

La percepteur d'une œuvre sculpturale ne saurait invoquer le principe de la redondance pour simplement considérer comme inexistantes toutes les régions de l'œuvre qu'il ne prend pas le temps de percevoir. D'une part, nous avons déjà posé comme postulat qu'il ne peut exister de redondance dans le langage visuel, puisque l'effet des plus petites régions et même de colorèmes individuels est suscepti-

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

ble de modifier les interrelations entre les éléments visuels et de bouleverser les regroupements qui en sont effectués. D'autre part, si ce postulat était refusé, comment peut-on assurer qu'est redondant un élément que l'on n'a pas encore perçu et dont on n'a pu établir l'influence sur les régions avoisinantes et par suite dans la structure globale ? Ce principe de complétude dans la perception exige non seulement une prise en compte des éléments et des régions, toujours organisés dans une modalité perspectiviste par le producteur, mais aussi des mises en perspectives résultant des points de vue pris sur l'œuvre par le percepteur.

Il appartient à l'analyse sémiologique de la sculpture de déterminer le type de programme perceptif qui puisse assurer une perception minimale et suffisante du texte visuel sculptural dont elle veut rendre compte, l'interprétation sémantique ultérieure devant nécessairement se fonder sur les caractéristiques de l'organisation syntaxique elle-même. Il est manifeste cependant que ce trajet de perception d'une sculpture est beaucoup plus long et complexe que celui qu'implique une peinture, à la fois par la multiplicité des facteurs contribuant à l'élaboration de la fiction du volume et par l'action des modalités perspectivistes établies par le percepteur, qui doivent être intégrées aux modes perspectifs inscrits par le producteur dans son traitement particulier des variables visuelles.

Alors que le percepteur d'une peinture se positionne le plus souvent dans un point de vue frontal (ou dans plusieurs visées frontales lorsque l'œuvre est de grande dimension), avec des visées obliques dans un champ toujours inclus dans le même Plan originel stable, la perception sculpturale multiplie le nombre de ces positions frontales, tout autour de l'œuvre, qui multiplient les Plans originels virtuels, par rapport auxquels peuvent être déterminés les dynamismes des surfaces partielles offerts au regard. Si on réduisait hypothétiquement ces champs de surfaces à seulement quatre des faces latérales d'un volume cubique, celles du dessous ou de dessus étant le plus souvent imperceptibles en tant que surfaces, le volume interne de la sculpture serait défini par l'intégration des quatre profondeurs déterminées, dans les régions centrales, par la rencontre dans la profondeur des masses de quatre Plans originels (figure xv d). Cependant, non seulement les pressions énergétiques venant du haut et du bas transformeront-elles la structure de cette coupe latérale hypothétique, mais les faces de la sculpture pouvant s'organiser dans un Plan originel ne pourront être réduites au nombre de

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

côtés du Cube virtuel. La sculpture possède autant de faces que les stations ou positions du percepteur devant l'œuvre en produiront. La structure syntaxique du Cube virtuel ne peut servir que de paramètre théorique, en vue de l'intégration de ces multiples faces et de leurs profondeurs respectives dans une synthèse où leurs différences peuvent encore être reconnues.

Sans reprendre en détail les inscriptions possibles des différents types de perspectives énumérées plus haut, on peut souligner cependant que les mêmes regroupements de variables visuelles objectives sont perçus différemment lorsque le percepteur les voit dans un angle différent qui modifie avec leur contexte leur champ perspectiviste propre. Par un changement de position, du frontal vers l'oblique, des percepts différents sont produits dans le même lieu objectif par des centrations successives qui exigeront une intégration à des niveaux non plus sensoriels, mais opératoires et abstraits.

Même dans une approche qui demeurerait toujours frontale, ce qui est rarement le cas, le percepteur d'une sculpture est aussi appelé à multiplier des visées vers le haut et le bas, qui mettent en jeu la kinesthésie de son corps propre et non seulement ses yeux, qui génèrent des champs perceptuels et des perspectives différentes qui devront être mises en relation dans l'infrastructure volumétrique du Cube virtuel dans un processus de transformation et d'intégration continue.

À ces perspectives engendrées par les positions et locomotions diverses du percepteur, qui peuvent être assumées comme voulues par le producteur puisqu'elles sont liées à sa propre manipulation des variables visuelles, conditionnant par elles-mêmes des effets perspectivistes différents proches ou lointains, il faut ajouter, comme fait perceptif, les perspectives naturelles que l'objet sculptural commande, puisqu'il s'offre par ailleurs comme un objet physique parmi d'autres.

Les premières perspectives naturelles s'élaborent dans le trajet même qu'effectue le percepteur pour s'approcher, à partir d'un lointain, du lieu où se trouve la sculpture. Les premiers percepts, élaborés pendant la démarche de localisation de l'œuvre, sont nécessairement soumis aux structures propres des perspectives à distance. Confiés à la mémoire, ces premiers percepts à distance influenceront les percepts élaborés dans des distances plus proches, parfois tout à

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

fait proxémiques, établissant déjà un niveau d'ambiguïté dans l'expérience des données sensorielles, interprétées dans une mesure variable comme appartenant au proche et au lointain. Ces effets de distance lointaine sont d'ailleurs souvent réitérés par les trajets du percepteur qui, au lieu de maintenir une distance plus ou moins proche d'une sculpture, s'éloignera parfois pour la reconsidérer dans une distance beaucoup plus grande, où cessent d'être efficaces la vision fovéale et parfois la vision maculaire. Aux perspectives multiples, topologiques ou illusoires, engendrées par le trajet proxémique autour de l'œuvre, déjà difficiles à intégrer dans une unité dialectique, s'ajoutent ainsi des perspectives tout à fait hétérogènes, pour ne pas dire antagonistes, aux premières.

Si la réfraction des rayons lumineux constitue le matériau vibratoire et énergétique qui détermine la nature des variables visuelles, véhiculées par un support quelconque, dans tout langage visuel, il va de soi que tout changement dans l'éclairage naturel ou artificiel d'une œuvre la transformera dans toutes ses caractéristiques, à la différence certes du texte verbal. La structure grammaticale de celui-ci ne varie pas avec un changement d'éclairage, seule la potentialité même que le texte possède d'être ou non l'objet d'une perception le peut. Cependant, cet éclairage n'instaure pas lui-même la structure syntaxique de l'œuvre visuelle, même s'il rend possible son appréhension. De fait, le type d'éclairage d'une œuvre picturale qui constitue des œuvres différentes selon ses variations propres, a pu être mis dans une sorte de parenthèse, pour autant que l'on peut supposer que l'éclairage utilisé dans le lieu de présentation d'une peinture correspond à l'intentionnalité du producteur.

C'est rarement le cas dans la présentation publique d'une sculpture. Non seulement il est très difficile de reconstituer dans un autre lieu le type de lumière ambiante et de système d'éclairage propre à l'atelier de production, mais ces lieux de présentation utilisent des formes d'éclairage dont la chromaticité, l'intensité, l'angle de projection, etc. diffèrent le plus souvent de l'éclairage qui a servi pour la production de l'œuvre.

Nous rangeons dans la catégorie des perspectives naturelles la modification des variables visuelles et la transformation totale de leurs modes d'interrelation, qui résulte de l'effet des éclairages divers, résultant à son tour du positionnement de l'œuvre dans des lieux naturels ou architectoniques divers, aussi longtemps que ces

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

éclairages ne peuvent être contrôlés par le producteur pour reproduire celui dans lequel l'œuvre a été élaborée. La transformation que ces contextes lumineux différents apportent à l'œuvre est souvent radicale, lui imposant des interrelations syntaxiques spécifiques, dans des perspectives cependant accidentelles et qui varient avec chaque lieu de présentation. Considéré comme élément neutre et objectif, dans le cas d'une peinture (ce qui est loin d'être toujours le cas), l'éclairage de la sculpture, la direction de ses sources, leur intensité, etc., doivent être incorporés dans la description de la sculpture, puisqu'ils instaurent des types de perspectives qui ne dépendent pas nécessairement de l'action productrice de l'œuvre, ni du processus perceptif du spectateur lui-même, mais qui découlent de données de la réalité externe.

La sémiologie rangera dans une catégorie différente les propositions environnementales qui, refusant le postulat de limites au fait sculptural, posent qu'une sculpture doit être perçue dans la globalité de son environnement physique ou naturel. Pour que cet environnement puisse entrer dans le champ perceptif, il est nécessaire que le percepteur se positionne à une distance éloignée, qui ne laisse à la perception que la disponibilité de la vision périphérique. Devenu un objet de dimensions moindres, aux caractéristiques visuelles atténuées, la sculpture se distingue de façon plus ou moins efficace des objets qui l'entourent et voit une sélection de ses dynamismes macroscopiques, les plus gros, être comparée à ceux de phénomènes naturels (ciel, lac, montagnes, arbres, etc.) ou à des phénomènes architecturaux lesquels, même réduits par la distance sont généralement plus amples et affirmatifs. Comme il advient dans l'environnement architectural lui-même, la sculpture ne devient qu'une région parmi d'autres, soumise à une logique de l'architecture ou du design, qui rend la dynamique de ses variables visuelles en grande partie inopérante. Ces éléments sculpturaux ainsi intégrés à leur environnement physique relèveraient plus de la sémiologie de l'architecture, du design environnemental ou du jardin que de la sémiologie de la sculpture.

Ces remarques ne préjugent en rien cependant du caractère sculptural des constructions monumentales ou gigantesques dont les bornes quelconques et les dynamismes sont incorporés dans des éléments suffisamment affirmés pour être accessibles à la vision périphérique se réalisant à moyenne distance. Paradoxalement, en effet, ces œuvres gigantesques semblent souvent se donner à percevoir

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

dans une distance moyenne ou relativement rapprochée, si l'on considère la dimension proportionnelle de la surface de sol, délibérément circonscrit, qui leur sert de base ou de support environnemental.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Notes bibliographiques

1. Herbert READ, *The art of Sculpture* (1956), Pantheon Books, Bolliger Séries XXXV-3, 3e éd., 1964, p. 28.
2. Rosalind KRAUSS, Passages *in Modern Sculpture,* New York, Viking Press, 1977, p. 2.
3. W. KANDINSKY, Point, Ligne, Plan, *Écrits complets,* Tome 2, *ibid.*, p. 120, note 1.
4. Carl ANDRE, Hollis FRAMPTON, *12 dialogues,* Nova Scotia College of Art and design Press dans New York University Press, 1980, pp. 13, 18, 23, 27.
5. Carl ANDRE, *op. cit.,* pp. 18, 37, 76. Voir Andra Gould, Dialogues with Carl André, Arts, mai 1974, p. 26.
6. W. STRZEMINSKI, K. KOBRO, La composition dans l'espace (1931), *L'espace uniste,* Lausanne, L'Âge d'Homme, 1977, p. 119.
7. Jacques MEHLER, Language disposition in the Infant, Studies in Cerebral Asymmetrie, *Toronto Semiotic Circle,* Victoria University, 1981, nos 2-3, pp. 25-48.
8. W. STRZEMINSKI, K. KOBRO, *op. cit.,* p. 115.
9. Herbert READ, op. cit., p. 27.
10. A.J. GREIMAS, J. COURTES, *Sémiotique* — dictionnaire raisonné *de la théorie du langage,* Paris, Hachette, *1979,* p. *234.*
11. A.J. GREIMAS *et al., op. cit.,* p. 177.
12. Félix THÜRLEMANN, *Op. Cit., ibid.*.
13. René THOM, L'espace et les signes, *Semiotica,* 29, 3/4, 1980, p. 195.
14. M. MERLEAU-PONTY, *Le Visible et l'Invisible,* Paris, Gallimard, 1964, p. 177.
15. Alois RIEGL, *Grammaire historique des styles, ibid.,* p. 121.
16. M. MERLEAU-PONTY, *Le Visible et l'Invisible, ibid.,* p. 308.
17. W. STRZEMINSKI, K. KOBRO, o*p.cit.,* p. 113.
18. W. STRZEMINSKI, K. KOBRO, *op.cit.,* p. 113.
19. Don JUDD, Black, White and Gray, *Arts Magazine,* vol. 38, mars 1964, pp. 36-38.
20. Alois RIEGL, *op. cit.,* p. 122.
21. E.H. GOMBRICH, *Art et Illusion,* Paris, Gallimard, 1972.
22. Jean PIAGET, *Les formes élémentaires de la dialectique, ibid.,* p. 189.
23. W. WÖRRINGER, *Abstraction* et *Einfühlung (1907),* Paris, Klincksieck, 1978, p. 107.
24. Erwin PANOFSKY, *La perspective comme forme symbolique, ibid.,* p. 112.
25. Erwin PANOFSKY, op. cit., *p.* 168.
26. Carl ANDRÉ, *op. Cit.,* p. *27.*
27. Alois RIEGL, *op. cit.,* p. *159.*
28. Adolf VON HILDEBRAND, *The Problems of Form,* New York, Stechart, 1907.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

29. Alois RIEGL, *op. cit.*, p. 122.
30. Alois RIEGL, op. c*it.*, pp. 122-123.
31. Alois RIEGL, *op. cit.*, p. 123.
32. Alois RIEGL, op. c*it.*, p. 147.
33. W. WÖRRINGER, *op. cit.*, p. 72.
34. W. WÖRRINGER, *op. c*it., p. 109.
35. Adolf VON HILDEBRAND, Cité par W. Wörringer, *op.* cit., p. 42.
36. Adolf VON HILDEBRAND, *The Problems of Form*, cité dans W. Wörringer, *op. cit.*, pp. 58, et 113.
37. Adolf VON HILDEBRAND, cité dans W. Wörringer, *op. cit.*, p. 95.
38. Hans HOFMANN, Sculpture, Search *for the Real, ibid.*, pp. 49-53, p. 53.
39. U. BOCCIONI, *Dynamisme plastique*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1975.
40. W. STRZEMINSKI, K. KOBRO, *op. cit.*, p. 103.
41. W. STRZEMINSKI, Szymon SYRKUS, The Present in Architecture and Painting (1928), *Constructivism in Poland*, 1923-1936, Lodz, 1973, p. 106.
42. W. STRZEMINSKI, K. KOBRO, La composition dans l'espace, *ibid.*, p. 104.
43. W. STRZEMINSKI, K. KOBRO, *op.cit.*, p. 97.
44. W. STRZEMINSKI, K. KOBRO, *op.cit.*, p. 97.
45. W. STRZEMINSKI, K. KOBRO, *op.cit.*, p. 98.
46. W. STRZEMINSKI, K. KOBRO, *op.cit.*, p. 105.
47. W. STRZEMINSKI, K. KOBRO, *op.cit.*, p. 100.
48. W. STRZEMINSKI, S. SYRKUS, The Present in Architecture, *ibid.*, p. 107.
49. W. STRZEMINSKI, K. KOBRO, La composition dans l'espace, *ibid.*, p. 85.
50. Hans HOFMANN, Sculpture, *ibid.*, p. 51.
51. W. WORRINGER, *op.cit.*, p. 113.
52. W. WORRINGER, *op.cit.*, p. 56.
53. Rudolf ARNHEIM, Les trous d'Henry Moore : Sur la fonction de l'espace en sculpture, *Vers une psychologie de l'art*, Paris, Seghers, 1973.
54. Rudolf ARNHEIM, *op. Cit.*, p. 273.
55. W. STRZEMINSKI, K. KOBRO, *op.cit.*, p. 97.
56. W. STRZEMINSKI, K. KOBRO, o*p.cit.*, p. 87.
57. Hans HOFMANN, Sculpture, *ibid.*, p. 51.
58. Naum GABO, The Construction Idea in Art, *Modern Artists on Art*, New Jersey, Prentice Hall, pp. 103-113.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Chapitre **7**

Analyse sémiologique

Si le décodage du langage visuel ne peut reposer que sur des hypothèses syntaxiques spécifiques, l'appréhension pragmatique d'une œuvre visuelle, qui dévoile comment un producteur particulier a utilisé les potentialités de cette syntaxe, se réalise à partir d'une méthode particulière. Comme l'a fait la linguistique verbale, nous empruntons à la démarche scientifique l'instrument particulier qu'est l'analyse, définie cependant selon les particularités de notre objet d'étude.

Cette méthode analytique entend mettre à jour les interrelations entre des éléments, et non leur hypothétique essence, dans une totalité qu'est l'œuvre visuelle. Qu'il s'agisse d'une peinture, d'une sculpture, d'une photographie ou d'une architecture, l'œuvre est considérée comme totalité, qui « ne se compose pas d'objets, mais de dépendances », comme le posait déjà L. Hjelmslev pour l'analyse du langage verbal. Dans ce contexte, « ce n'est pas sa substance, mais bien ses relations internes et externes qui ont une existence scientifique »[1]. Nous empruntons aussi au linguiste sa définition du procès d'analyse :

> L'analyse consiste donc en fait à enregistrer certaines relations ou dépendances entre des termes que, selon l'usage consacré, nous appellerons les parties du texte, et qui n'existent qu'en vertu de ces relations. Que ces termes soient appelés « parties » et la procédure de reconnaissance « analyse » est dû au fait qu'il existe aussi des relations entre ces termes et le tout (c'est-à-dire le texte) dont ils sont dits faire partie, relations dont l'analyse doit rendre compte au même titre.[2]

D'une façon encore plus manifeste que dans le langage verbal, il apparaît que le texte visuel est constitué dans le temps par le processus continu et transformateur de la perception qui génère des mouvements dans les éléments et dans leurs interrelations à partir de propriétés énergétiques liées à ces éléments. Ce processus (ou

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

procès) ne peut être décrit dans l'analyse qu'à partir de l'intuition du système qui le conditionne :

> Le procès, *écrivait Hjelmslev*, n'existe qu'en vertu du système sous-jacent qui le gouverne et en détermine toutes les formes possibles. On ne saurait imaginer un procès sans un système qui le sous-tende et il serait alors inexplicable, au sens fort du terme.[3]

Si nous accordons, en outre, au linguiste que « la caractéristique propre à un procès, et par conséquent à un texte, est qu'il est soumis à la règle générale de l'ordre des positions »[4], nous poserons que cette caractéristique, que nous assimilons à la notion topologique de l'ordre de succession, doit se compléter dans le texte visuel par la détermination des transformations que le procès engendre dans les éléments eux-mêmes. Si une dimension d'homogénéité minimale est requise pour que les éléments du langage visuel puissent entrer en relation, nous n'en concluons pas cependant que leurs interrelations variables doivent mener nécessairement à une homogénéité de l'œuvre elle-même comme totalité. La fonction du continu spatial doit elle-même être révélée par l'analyse, l'hétérogénéité des éléments visuels demeurant une composante dont l'unification ne serait toujours qu'une étape provisoire de l'analyse destinée à céder le pas à la disjonction. Comme l'exprimait K. Lewin : « L'homogénéité résulte de l'action unificatrice de la perception, autant que des « données » elles-mêmes et l'hétérogénéité maximale est la fonction inverse de l'unité de l'ensemble »[5].

Si pour Hjelmslev, la notion d'homogénéité est posée comme l'un des concepts indéfinissables que son système linguistique requiert (à côté des notions de « description, objet, dépendance »[6] ou de « présence, nécessité, condition, fonction, fonctif »[7]), l'analyse sémiologique se donnera pour but d'en éclairer un sens possible dans le langage visuel. Nous reconnaissons pleinement avec Hjelmslev la nécessité d'interpoler dans la description la présence de certains opérateurs ou « fonctifs » ou grandeurs latentes qui sont inaccessibles à la connaissance par d'autre voie que le processus d'analyse lui-même.

Ainsi, la description qui résulte de l'analyse sémiologique utilisera des concepts dynamiques et structuraux, relevant des structures profondes et non de purs agencements de surface.

À cet effet, et dans la voie ouverte par Kurt Lewin, quand il distinguait les attitudes opposant la pensée galiléenne et la pensée aris-

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

totélicienne, la sémiologie topologique entend utiliser des principes classificatoires qui restent proches des objets concrets observés en situation. Elle ne peut aboutir à des dualismes, mais plutôt à des sériations dynamiques dans lesquelles se maintient la conscience que les stades intermédiaires sont toujours présents et actifs sous les pôles raréfiés de la référence perceptive.

Elle rejette comme inadéquate toute intuition des concepts classificatoires qui se veut normative ou qui accorde une importance indue et un caractère permanent au fait qu'un objet appartienne, à un moment donné, à telle ou telle catégorie. Elle refuse de considérer comme seuls objets connaissables et déterminés les événements qui se produisent très souvent, dans une visée statistique qui nie l'hétérogénéité du réel au profit de l'existence aléatoire de moyennes constantes, substituées à la situation concrète. Et, contrairement à la sémiologie linguistique, elle refuse d'établir des tables d'opposition duelles, ou dichotomies, trop abstraites pour couvrir ou rejoindre la complexité du champ visuel :

> De même qu'en physique, la classification des phénomènes et des objets en paires opposées et en dichotomies logiques identiques disparaît. Elle est remplacée par une classification utilisant des concepts de séries qui admettent des variations continues...[8]

Cette description, qui doit être aussi classification, doit nécessairement abstraire, c'est-à-dire ne conserver que certains des éléments dynamiques mis à jour par l'activité perceptive en vue d'élaborer une connaissance unifiée de la diversité. Mais elle doit être soucieuse de dégager les fonctions structurelles les plus importantes permettant d'interrelier les éléments dans la totalité de cet environnement que constitue l'œuvre visuelle. Pour cela, elle doit être sans cesse ouverte aux propriétés inconnues, celles qui n'ont pas encore été perçues à cause du caractère approximatif et temporalisé de tout processus de perception.

Avant de poursuivre, il nous semble nécessaire de préciser la différence radicale entre l'analyse sémiologique, telle que nous la définissons, et la méthode d'analyse qui a reçu la même appellation et qui s'est développée au cours des dernières années, particulièrement en France.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

1. Analyse sémiologique typologique

Une méthode appelée l'analyse sémiologique, liée aux analyses quantitatives informatisées, est utilisée depuis quelques années, particulièrement en Europe, à des fins de recherche en archéologie de l'art, en sculpture, en peinture et en architecture ancienne, où elle semble plus immédiatement fructueuse que dans ses applications dans le domaine de l'anthropologie[9].

Cependant, en dépit de son nom, cette forme d'analyse nous semble relever davantage de la typologie générale que de la sémiologie, comme science des signes, car elle ne se fonde pas sur une théorie spécifique des structures du langage visuel. Les objets artistiques dont elle traite ne sont pas définis autrement que les autres objets de fabrication humaine, sauf qu'ils font partie du répertoire de l'histoire de l'art, et qu'ils peuvent, à partir des catégories verbales élaborées par cette discipline, être classés en groupes, sous-groupes, etc. Ce simple classement suffit, semble-t-il, pour infirmer ou confirmer diverses hypothèses sur des classifications antérieures, des chronologies, la diffusion de types ou de styles, etc., c'est-à-dire qu'il suffit de vérifier la pertinence de discours verbaux sur les œuvres visuelles puisés à des disciplines diverses.

Selon Marie Salomé-Lagrange, cette démarche a pour but de vérifier la validité d'une interprétation déjà existante en la mettant en rapport avec une description de traits distinctifs prédéfinis :

> Cela revient, en particulier à essayer de retrouver tous les critères descriptifs utilisés par l'auteur pour différencier les classes et à vérifier qu'ils ne sont pas contradictoires, aléatoires ou arbitraires par rapport à l'ensemble de la description fournie par l'auteur. Examiner sa signification, c'est, pour nous, savoir si elle est compatible avec les données externes : chronologique ou distribution géographique.[10]

Dans une première étape, qui consiste à identifier les traits distinctifs minimaux mutuellement exclusifs appartenant aux subdivisions de diverses catégories d'information verbale, cette analyse procède à une énumération des occurrences de ces traits distinctifs dans diverses classes, tels qu'ils sont observés dans des objets appartenant au répertoire de l'histoire de l'art. À ce niveau, elle constitue une forme d'analyse typologique telle que définie par J.L. Chandon et S. Pinson :

> C'est une méthode d'analyse de données qui permet de grouper des objets, caractérisés par un ensemble d'attributs ou de variables, en clas-

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

> ses non nécessairement disjointes deux à deux. Ces classes doivent être, d'une part, aussi peu nombreuses que possible, et d'autre part, aussi homogènes que possible.[11]

Cette forme de classification tend donc à établir des classes de traits distinctifs et à les associer à d'autres classes afin de vérifier des hypothèses externes, et non pas à élaborer un modèle possible des structures syntaxiques internes par lesquelles les objets observés se distingueraient entre eux. Elle répond aux objectifs suivants :

> Quels sont les traits descriptifs (ou propriétés ou attributs) qui, étant constamment ou régulièrement associés, permettent de distinguer des types d'objets ? Quels types (ou classes) sont régulièrement associés de manière à constituer des assemblages caractéristiques ? Quels assemblages présentent une séquence continue et évolutive de traits et peuvent être mis en rapport avec une ordination chronologique, etc. ?[12]

Ce type d'analyse, comme le rappelle Salomé-Lagrange, exige un certain nombre de précautions préalables dans le choix d'une

collection homogène d'objets de complexité restreinte et qui ne peuvent être mis en relation qu'avec un texte verbal relativement court. Cette réduction nécessaire des variables et des classes, requise par l'analyse typologique, limite, à un premier niveau, l'application de cette méthode à l'analyse du langage visuel en tant que tel.

Par ailleurs, les classifications qui servent à l'analyse typologique s'établissent à partir de schémas conceptuels abstraits, fortement substantialisés et individualisés, pour lesquels il est relativement aisé d'utiliser les critères analytiques fondamentaux de similarités et de différences. En effet,

> la méthode de l'analyse typologique réside dans la prise en compte simultanée des similarités et des différences entre les objets. Il s'agit de regrouper les objets de telle sorte que les éléments d'un groupe soient « fortement similaires » entre eux, alors que les éléments appartenant à des groupes différents soient « relativement dissemblables ». La multitude des méthodes d'analyse typologique provient du fait que chacune d'elles donne un sens différent aux termes « fortement semblables » et « relativement dissemblables ».[13]

Selon les procédures analogues à celles de la sémiologie graphique, qui ne nous apparaît pas non plus une véritable sémiologie des signes visuels, ce type d'analyse se fonde sur des notions lexicalisées, porteuses de traits distinctifs stables qui doivent, comme les objets à décrire, se présenter en nombre restreint. Modelée sur une conception substantialiste et statique du procès linguistique verbal, cette sémiologie peut s'adapter facilement aux procédures des méthodes quantitatives de l'ordinateur.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Elle a été mise à l'épreuve, d'abord manuellement, puis par traitement informatisé, à partir de la matrice du scalogramme, regroupant les traits distinctifs par proximité et éloignement : « Le scalogramme est une configuration où les croix de la matrice sont groupées en un escalier plus ou moins régulier dans la zone diagonale »[14]. Cette disposition permet d'apprécier visuellement les distances entre classes par rapport à trois positions privilégiées, les deux extrémités et le centre du scalogramme : « Les classes correspondant aux extrémités n'ont aucun élément descriptif en commun ». Tout en permettant de voir immédiatement les coupures dans la série des classes, cette matrice du scalogramme permet d'examiner » la distribution des éléments descriptifs dans toutes les classes et, en particulier, de distinguer à vue les associations de traits les plus discriminantes »[15]. Outre le scalogramme, cette analyse peut utiliser d'autres types de matrices, comme celles des nuées, ou faisceaux (« clusters »), qui définissent des groupes ou classes d'éléments liés par des cœfficients élevés de similitude[16].

Si l'analyse sémiologique visuelle nous semble ne pas pouvoir se plier facilement à la logique de l'identité et de la substance, qui est supposée comme fondement de la grammaire verbale comme des analyses typologiques, il est certain que l'abondance et la variabilité des données dans le langage visuel exigent l'instrumentation de l'ordinateur pour sa mémoire aussi bien que pour la représentation graphique des courbes spatiales que la perception construit dans le tissu visuel.

Par ailleurs, ce n'est pas seulement par sa liaison fondamentale avec les mouvements perceptifs que l'analyse sémiologique que nous proposons trouve prématurées les tentatives récentes de « formalisation du langage visuel, au sens où l'entendent les logiques actuelles »[17]. Une clarification et une simplification des éléments et opérateurs de base dans la langage visuel nous paraissent impossibles aussi longtemps qu'une théorie de la grammaire de ce langage ne sera pas davantage explorée, comme cela fut le cas dans la formalisation mathématique ou dans celle qui a été effectuée sur la grammaire verbale. À cet égard, nous abondons dans le sens de la mise en garde de Kurt Lewin qui, s'il n'a pas hésité à introduire de premières formalisations géométriques et topologiques en regard de certains lieux ou contextes où se déploient les phénomènes psychologiques, écrivait :

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

> Cependant, nous ne produirions qu'un formalisme vide, si nous oubliions que la mathématisation et la formalisation ne peuvent s'opérer que selon le degré de maturité que le matériau à étudier a atteint à un moment donné.[18]

2. Parcours du regard

Dans le cas de la peinture, l'analyse sémiologique rend compte de la perception du plan pictural, soit cette masse énergétique de colorèmes intégrés par le producteur, dans la structure dynamique du Plan originel. Elle porte donc sur l'ensemble organisé de matériaux physiques spécifiques qui permettent l'inscription de volumes intérieurs et une organisation de leurs interrelations dans une structure spatiale donnée.

Cette description ne peut s'appuyer sur les parcours spontanés du regard sur la toile qui ont justement fait problème, parce qu'on les posait comme potentiellement infinis ou comme soumis à des déroulements aléatoires menant à des constats différents[19]. Comme nous l'avons déjà posé, les parcours du regard ne font problème que lorsque les centrations ne sont pas suffisamment nombreuses pour que soit perçu le plus grand nombre de colorèmes possibles, expérimenté dans ses dynamismes et interactions, ses différenciations et ses regroupements, de façon à produire des synthèses temporaires et transformables destinées à être finalement intégrées à des unités plus vastes et compréhensives.

Le processus de déroulement des centrations ne repose cependant pas ici sur une hypothèse concernant un trajet normal de la perception, ni sur celle de zones privilégiées de la perception de l'image qu'a proposées C.-M. Tardy et qu'a reprises René Lindekens[20]. À la suite d'études sur la perception d'images par certains sujets, on a voulu définir un itinéraire du regard relativement constant qui organiserait de façon stable le système de la signification iconique. En particulier, on proposerait que le regard a tendance à se mouvoir dans le sens des aiguilles d'une montre, qu'il passe plus de temps sur la moitié gauche du champ (l'inverse étant vrai pour les gauchers) et que quant à la succession des pauses, leurs points d'application auraient tendance à se concentrer sur une même plage de l'image, presque nécessairement à gauche et au-dessus dans les images projetées, s'il s'agit de diapositives ou de cinéma, alors qu'ils se disperseraient sur des plages différentes dans les photographies

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

opaques[21]. Manifestement ces comportements perceptifs ne permettraient pas une véritable mise en relation du spectateur avec la totalité du champ pictural, dont certaines régions sont ainsi complètement négligées. Ces comportements correspondent encore moins à la multitude des centrations effectuées par le producteur dans le processus de production, alors qu'il interrelie chaque infime région du champ visuel à la multitude des autres dans un trajet toujours recommencé dans toutes les directions.

Ces observations de Tardy corroboraient les expériences faites par G. Th. Boswell qui avait procédé, en 1935, à l'enregistrement du mouvement des yeux pendant la contemplation d'une estampe de Hokusai, produisant ainsi une série de 70 points de fixations consécutifs[22]. Mais comme l'a observé Molnar, pendant les deux premières secondes, les huit fixations de l'œil qui sont réalisées ne correspondent pas à des éléments susceptibles d'être associés à une interprétation possible. De fait, commente-t-il, sur l'ensemble des fixations « on ne peut guère compter plus d'une quinzaine qui tombent sur quelque chose »[23]. Ces mouvements ne se calquent donc pas sur la structure apparente d'une image ou de ses configurations iconiques, mais davantage sur des lieux structuraux liés à ce que nous avons appelé le Plan originel. Arnheim sera catégorique sur le fait que : « Il y a très peu de liens entre l'ordre et la direction des fixations et la structure compositionnelle du tableau », structure établie ici par les codes traditionnels de la lecture iconique. Cette succession dans la perception visuelle emprunterait un ordre différent d'ailleurs, selon le médium linguistique considéré : « L'ordre temporel de notre perception ne fait pas partie de la composition quand nous regardons une sculpture ou une peinture, alors qu'il en fait partie lorsque nous regardons de la danse »[25]. Il apparaît donc que la méthode de prélèvement des éléments qui constituent le texte visuel ne peut être calquée, ni sur le comportement usuel des percepteurs, ni sur une théorie préalable de la composition du tableau, puisque celle-ci doit être élaborée à partir même du trajet perceptif.

Il faut poser, certes, que ce qui a été perçu précédemment, de la gauche vers la droite, du bas vers le haut, du centre vers la périphérie, etc., influence les caractéristiques des éléments qui seront perçus par la suite. L'ordre de succession de la perception n'est guère indifférent, non plus, quant aux types de dynamismes et d'inter-relations qui seront retenus pour former la composition d'une peinture ou d'une sculpture, du moins dans une appréhension rapide et

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

incomplète dont se contentent un grand nombre de percepteurs. Cette composition ou plutôt la structure de l'œuvre ne peut être déduite que d'une série d'équilibrages entre les éléments et les régions qu'ils forment, repris et modifiés en vue de produire des équilibrages supérieurs, plus complexes, qui puissent finalement présenter un état, où l'ensemble des mouvements et des transformations produit un système qui peut s'offrir, provisoirement, comme une synthèse adéquate.

La description sémiologique du plan pictural doit ainsi offrir une *représentation* du système équilibré des transformations qui structurent le champ visuel, à la suite de nombreuses centrations qui ont pu explorer la totalité du champ dynamique. Ces multiples centrations ont repris, corrigé, modifié les premières expériences de tensions et de mouvements visuels, vérifié toutes les possibilités d'interdépendances et d'interactions des éléments, éprouvé les attractions et les disjonctions et leurs effets sur la position, la dimension, la profondeur des diverses régions, etc.

Ces parcours, extrêmement nombreux, qui construisent sans cesse des interrelations nouvelles entre les éléments perçus dans les premières centrations, et perçus différemment dans des centrations ultérieures, transformant les qualités des regroupements et leurs dynamismes, ne mènent pas à un type d'expérience où tout se modifierait sans fin, comme le suggérait l'esthétique entropique d'Umberto Eco dans *L'Œuvre ouverte*[26]. Au contraire, la structure même du processus de la perception mène à l'élaboration d'un système global de transformations équilibrées propres à un champ visuel donné.

En effet, par le mécanisme même de la perception, un seuil d'équilibrage des systèmes de transformation des éléments s'offre éventuellement au percepteur avec un certain caractère de nécessité, que le champ conservera lors de centrations subséquentes ou qui se modifiera vraisemblablement par enrichissement des trajets visuels subséquents. Cela signifie que la description sémiologique correspond toujours à un arrêt provisoire dans le processus de perception, lorsque le percepteur croit être parvenu à un équilibre plus ou moins invariant dans les dynamismes de ses mouvements perceptifs et de ceux qui animent l'œuvre.

Jean Piaget a déjà expliqué la fonction de cet invariant que représente toujours une certaine synthèse :

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

> (. . .) la propriété fondamentale de ce dernier n'est pas d'être « laissé » inchangé, comme on s'exprime souvent, mais bien plutôt de résulter de la composition des modifications elles-mêmes qui se doivent de le construire, alors qu'il n'apparaissait pas au sein des observables initiaux.[27]

Le caractère de nécessité d'un tel équilibre, réalisé par un percepteur donné, peut apparaître à un autre observateur comme justifié ou non. Dans ce dernier cas, un autre type de système de transformations, plus englobant et rendant mieux compte de la dynamique de l'œuvre, devrait être fourni pour remplacer celui qui est trouvé inadéquat.

Si, par contre, une certaine nécessité est reconnue dans le système offert, cela n'implique en aucune façon que cette structure reconnue dans l'œuvre lui est immanente et qu'elle a maintenant été dévoilée au profit de tous, après avoir été cachée pendant longtemps. Cette nécessité structurale ne correspond pas à un caractère caché de l'œuvre, elle est seulement l'aboutissement d'un ensemble d'opérations perceptives qui peuvent seules la produire. L'épistémologie génétique a rappelé que ce problème ne peut être résolu, ni par l'innéité ni par l'immanence objective des constructions de la dialectique perceptive :

> Comment expliquer que la construction de relations nouvelles, au cours des processus d'équilibration, aboutisse à des résultats dont la nécessité interne semble impliquer qu'ils étaient préformés ou prédéterminés dans les situations antérieures au sein desquelles le sujet ne les apercevait pas encore ou plus simplement n'en avait pas encore pris conscience.[28]

La super gestalt que constitue l'intégration des stimuli multiples d'un champ dans la perception n'est pas trouvée dans l'œuvre à la suite d'une simple recherche, elle est construite à partir de modifications continues apportées à ce qui semblait de prime abord être les stimuli premiers de l'œuvre. Elle n'existe que dans et par la perception, tout en étant ce texte même que la sémiologie doit analyser dans ses constituants actuels. Cependant, si cette description sémiologique doit viser à rendre compte de plusieurs niveaux structurels, les paramètres et les principes d'analyse ne pourront demeurer les mêmes à mesure que les niveaux d'abstraction, nécessaires à la synthèse de la connaissance, deviennent de plus en plus élevés.

Nous voulons signaler finalement que le type de regard que requiert l'analyse sémiologique, s'il est tout à fait normal et n'exige aucun tour de force de l'œil, demeure distinct du regard habituel

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

que nous promenons sur les choses, avec plus ou moins d'attention et d'engagement personnel. Des centrations distraites, en effet, même statistiquement nombreuses, qui ne s'accompagnent pas d'une motivation suffisante pour que des processus perceptuels puissent se réaliser, équivalent à toutes fins utiles, à une absence de centrations ou à une non-perception.

Ce type de regard doit, en outre, différer de celui qui régit nos activités quotidiennes où, comme le soulignait J.J. Gibson, il est de première importance de reconnaître ou d'interpréter aussi rapidement que possible les objets visuels qui se présentent devant nous, c'est-à-dire de les réduire à un objet déjà connu ou à ce qui, dans notre expérience antérieure, lui ressemble le plus. Cette habitude dictée par les besoins de la survie est devenue un tel automatisme qu'elle rend parfois les percepteurs inaptes à percevoir les éléments visuels dans leur objectivité. Ainsi, le plus grand nombre de sujets devant lesquels on projette sur un écran, à faible luminosité, un champ vide, et auquel on a demandé « ce qu'ils y ont vu », y ont reconnu tout un répertoire de choses usuelles, avec une précision d'autant plus forte que le temps de perception était prolongé ![29]

La seule exigence posée au regard sémiologique est d'accepter d'entreprendre une activité de perception vis-à-vis d'un texte visuel, que l'on ne peut présumer connu avant de l'avoir lu. Mais la lecture d'un texte visuel, bien avant les répercussions possibles de son contenu sémantique, constitue une expérience vécue qui, non seulement requiert toutes les capacités émotives et conceptuelles du percepteur, mais l'entraîne dans un processus de transformation personnelle relativement exigeant.

Comme l'analyse syntaxique du langage verbal, l'analyse sémiologique du langage visuel est empirique, non seulement parce qu'elle tente de rendre compte d'une réalité qui existe indépendamment et en dehors du percepteur, mais aussi parce qu'elle est davantage impliquée dans l'instrumentation sensorielle. Elle dépend donc étroitement d'une théorie de la perception ; comme l'exprimait Paul Bouissac, toute théorie du signe, explicitement ou non, ne peut qu'être liée à une théorie de la perception[30].

Cependant, cette dimension nécessairement expérimentale ne permet pas de l'assimiler aux démarches de l'esthétique expérimentale, dont l'expérimentation porte avant tout sur la tentative de quantifier les réactions (surprise, intérêt, plaisir ou dégoût) des

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

percepteurs des œuvres, ou de déterminer à partir de ces réactions la quantité d'originalité ou de banalité que peut véhiculer une œuvre.

L'analyse sémiologique vise au contraire une connaissance des structures d'organisation des œuvres elles-mêmes, indépendamment des réactions, des évaluations ou des interprétations qu'y surajoute le spectateur s'imaginant parfois qu'il contribue ainsi à sa dimension sémantique. L'analyse syntaxique se veut neutre, dans le sens où le souhaitait Molino[31], c'est-à-dire rendre compte de phénomènes que peut observer tout percepteur qui applique des règles syntaxiques déterminées. Ce n'est que lorsque cette lecture du texte visuel est véritablement effectuée que les hypothèses sémantiques peuvent être discutées, tout comme d'ailleurs les diverses réactions évaluatives de l'esthétique.

3. Étapes de l'analyse sémiologique

L'étude d'un champ visuel qui s'offre comme phénomène de langage est nécessairement amorcée par une première approche où prime la *vision périphérique*, à la fois par la distance à laquelle se trouve l'œuvre, par sa dimension et par un désir de prendre connaissance d'un objet qui exige un angle de vision habituellement plus grand que celui que peuvent couvrir les visions fovéales et maculaires. Le percepteur tente, en premier lieu, d'englober une variété de stimuli dans un balayage rapide (un « scanning »), qui instaure un certain nombre de trajets entre des points de centration aléatoires. La vision fovéale élit ces points, mais sans tenter de s'informer de façon particulière sur ces zones réduites qui lui sont directement accessibles dans son angle de vision de trois degrés. La vision maculaire y contribue, sur des angles de quinze degrés, recueillant particulièrement les informations chromatiques offertes, de façon générale, par le champ.

Ces parcours multiples reconnaissent, principalement à partir des lois gestaltiennes, un certain nombre de regroupements et disjonctions entre les variables visuelles, leur distribution focale ou périphérique, certaines vectorialités majeures, des caractéristiques chromatiques, etc. Ce premier « scanning », qui représente de fait le type de démarche perceptive dont se contentent le plupart des percepteurs d'œuvres visuelles, entraîne un certain nombre de réac-

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

tions perceptives qui resteront attachées dans une mesure variable aux trajets perceptifs ultérieurs. Cependant, ce niveau de balayage, plus ou moins appuyé ou prolongé, doit être considéré comme pré-sémiologique, segmentant le champ par les mécanismes flous de la vision périphérique en régions manipulables par l'analyse.

Nous appellerons analyse sémiologique une démarche qui prolonge de façon spécifique ce premier contact à deux niveaux différents. Le premier, de nature plus phonologique que syntaxique, étudie la nature des éléments de base de langage visuel, les colorèmes. Nous appelons cette étude l'analyse *colorématique.* Le second niveau, proprement *syntaxique,* étudie la façon dont les éléments se regroupent pour former des ensembles fonctionnels dans une globalité spatiale donnée.

Cette forme d'analyse découle de la structure même de la grammaire visuelle qui, comme la grammaire verbale, se constitue de deux sections : les propriétés des éléments du langage visuel et les lois syntaxiques qui spécifient leurs interrelations et enchaînements dans des énoncés possibles. La différence fondamentale entre les deux grammaires est que les lois de la perception font partie intégrante de la structure syntaxique parce qu'elles contribuent aux modes possibles d'interrelation des éléments dans un champ. Mais à des niveaux plus fondamentaux, il faut poser que les relations concrètes n'existent qu'entre des colorèmes donnés, regroupés par les rapports topologiques et gestaltiens et l'interaction des couleurs, au sein d'une structure énergétique préalable, celle du Plan originel ou du Cube virtuel.

L'analyse sémiologique se déroule donc nécessairement à des niveaux structurels différents. Elle peut être représentée et unifiée à partir d'un certain nombre de grilles qui se superposent selon des degrés d'abstraction et de synthèse de plus en plus grands par rapport aux caractéristiques concrètes des colorèmes. La permanence et l'importance de la vision fovéale font que même lorsque l'analyse porte sur des niveaux plus synthétiques de regroupements de colorèmes, la centration du regard est sans cesse réengagée dans la perception de colorèmes. Même si ceux-ci ont déjà fait l'objet d'une expérimentation, au niveau exploratoire, les nouveaux contextes dans lesquels ils sont perçus peuvent modifier la nature de leurs variables visuelles et leurs dynamismes propres, tout en multipliant leurs interrelations avec des régions plus distantes dans le champ

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

visuel. Ces relations s'effectuent cependant toujours à partir des règles syntaxiques de base.

A — Analyse des colorèmes

L'analyse colorématique décrit les agrégats de variables visuelles qui correspondent dans le champ visuel à ce qui est perçu par les centrations fovéales/maculaires. Après avoir analysé les composantes mêmes de chacun des colorèmes perçus, cette analyse décrit les transformations que subit un colorème par ses interrelations avec d'autres colorèmes de son entourage immédiat. L'analyse procède ainsi à de premiers regroupements de colorèmes à partir des rapports topologiques qui fondent toute construction perceptive et structurent les échanges énergétiques entre colorèmes. Cette exploration des éléments de base, ou « building blocks », de la construction spatiale doit théoriquement s'effectuer sur la totalité du champ offert par l'œuvre visuelle. Rien ne peut laisser présumer que le producteur a utilisé les mêmes variables visuelles de la même façon, dans deux lieux différents, et aucune région du champ ne peut être définie comme vide ou dénuée d'une information énergétique spécifique, résultant de la réverbération particulière des rayons lumineux.

L'analyse colorématique a pour but de reconnaître la dynamique et les tensions propres aux premières unités de la perception, avant qu'elles ne soient insérées dans des structures syntaxiques plus élaborées. Elle détermine donc les caractéristiques des variables visuelles utilisées dans cette unité de base qu'est le colorème, tels leur mode d'intégration, leur potentialité d'expansion, leur vectorialité, leur énergie vibratoire, etc.

Sur le plan subjectif de la production du percept, cette analyse a une fonction primordiale : elle permet la prise de conscience des événements visuels corrélatifs à la perception, des expériences énergétiques qu'elle entraîne dans l'organisme du percepteur comme dans le champ visuel. Par prise de conscience, nous entendons le fait de retenir dans la mémoire courte, pendant quelques secondes, l'effet énergétique produit par les mouvements visuels perçus dans les colorèmes, en opposition avec le processus de la perception visuelle ordinaire, qui est largement inconscient et non réflexif quant aux causalités matérielles auquelles il est lié.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Toute centration dans le champ visuel met particulièrement en action l'énergétique propre à la vision fovéale, la plus riche et la plus précise, particulièrement apte à réagir aux énergies visuelles présentes dans la région qu'elle instaure, soit dans une ouverture angulaire de deux ou trois degrés. Si la vision fovéale est la seule qui puisse, sur ce registre et à distance moyenne, voir avec précision des éléments visuels organisés avec minutie, cela n'implique pas que cette vision cesse ou ne peut se réaliser lorsque des organisations plus floues de variables visuelles lui sont offertes. Aptes à percevoir toutes les variables présentes dans son point de centration, aussi bien la couleur que les formes, les trajets de la fovéa sont nécessairement bordés par des éléments prélevés par la vision maculaire ; mais ces deux types de masses perçues ne possèdent pas le même type de différenciation et de précision, selon qu'elles sont perçues par la première ou la seconde vision. Par ailleurs, même les visions fovéale et maculaire ne peuvent exclure entièrement du champ visuel l'effet de la perception de la vision périphérique. Cependant, le fonctionnement normal de l'œil permet aisément de porter l'attention sur les caractéristiques des percepts produits par la vision fovéale/maculaire.

Les variables visuelles qui constituent le colorème, ou la région corrélative de la centration, diffèrent nécessairement d'un colorème à l'autre quand ce ne serait que par les effets différents qu'entraîne la différence dans leur position. Ainsi, les colorèmes qui font l'objet de la description sémiologique sont tous dissemblables et ces différences conditionneront leur possibilité d'expansion, leur énergie vibratoire, leur potentialité de jonction ou de disjonction. Structuré comme masse topologique, c'est-à-dire comme région, le colorème offrira en outre des caractéristiques différentes dans ses couches centrales et périphériques, dans les relations entre celles-ci et dans les caractéristiques de leurs frontières.

Cette analyse des variables visuelles ne se donne pas pour but une description purement physique des caractéristiques des éléments. L'énumération ou la comptabilisation des modes d'apparence des variables visuelles (couleur, texture, dimension, forme, etc.), juxtaposées dans un inventaire neutre, sans notions aprioriques sur leurs possibilités fonctionnelles de liaisons/disjonctions, ne sauraient livrer quelque information sur le discours qu'elles servent à construire. Regroupées dans l'unité du colorème, ces variables visuelles sont déjà insérées dans une structure syntaxique minimale,

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

celle d'une région topologique susceptible d'entrer en rapport énergétique avec d'autres unités. Les variables visuelles sont donc immédiatement perçues au niveau des tensions qu'elles imposent au colorème, puis de celles qui surgissent quand elles sont reliées ou regroupées dans un ensemble de colorèmes.

Nous avons déjà signalé que même lorsque des structures d'organisation plus abstraites auront été élaborées pour rendre compte des interactions entre des ensembles de colorèmes, le retour perceptif inévitable à l'œuvre se fera toujours au niveau du colorème, comme à une expérience pleine, grosse d'une énergétique concrète, où se vérifie ou se conteste la prégnance ou la pertinence réelle des structures plus larges et abstraites, leur capacité à véhiculer les plus profondes tensions issues de l'œuvre.

L'analyse sémiologique doit donc s'attarder à cette étape d'expérimentation des dynamismes visuels qui constituent les colorèmes, qui s'offrent comme un microcosme des structures syntaxiques particulières utilisées par chacun des producteurs artistiques. La structure interne/externe des colorèmes perçus dans Cézanne, Kandinsky ou Mondrian sera très différente de celle des colorèmes perçus dans Matisse ou Pollock. Cette étude est sans doute l'unique instrument qui nous permette d'étendre nos connaissances, à cette date si rudimentaire, sur les structures énergétiques du langage visuel.

Afin d'ordonner cette démarche et de permettre une communication entre chercheurs, nous proposons une procédure qui puisse servir à identifier les constats perceptifs et les premières interrelations dans l'hétérogénéité des percepts visuels.

B — Systèmes de partition

Les constats de l'analyse colorématique seront enregistrés dans une grille théorique de partition apposée à l'œuvre visuelle. Cette grille ne prétend situer que des paramètres externes fixant la description, et non pas une division réelle du champ ou du procès visuel ou pictural, lequel ne peut être connu dans une globalité ou dans ses subdivisions qu'à la suite d'une accumulation intégrative de centrations perceptives, c'est-à-dire au terme d'une analyse syntaxique de l'œuvre.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Non seulement l'organisation de cette grille ne tend pas à mimer une éventuelle hypothèse sur la composition d'une œuvre visuelle, mais son caractère fructueux le plus immédiat est de déconstruire les interprétations perceptives découlant de la reconnaissance de tel ou tel agrégat de variables visuelles comme rappelant des objets antérieurement expérimentés ou imaginés. Au lieu de se fonder sur ces hypothèses d'objet et sur les discours verbaux qu'ils rendent possibles, la perception du texte visuel doit tendre à produire l'expérience même des colorèmes construits par le producteur à des fins énergétiques précises : toute tension, en effet, des variables visuelles formant les colorèmes entraîne une transformation significative au sein du discours de l'œuvre.

Faut-il souligner que cette grille de partition doit être utilisée dans une confrontation avec l'œuvre visuelle elle-même et non en rapport avec une reproduction de quelque nature qu'elle soit. Toute reproduction modifie de façon essentielle toutes les variables visuelles que l'analyse des colorèmes se propose d'étudier dans une œuvre. Si certaines reproductions sur papier, de la meilleure qualité possible, peuvent servir d'aide-mémoire une fois l'œuvre observée dans sa réalité physique et concrète, il faut interdire l'usage de diapositives qui par leur transparence dénaturent, de façon irrémédiable, la mémoire des percepts obtenus dans l'expérience de l'œuvre.

L'utilisation de grilles de partition est habituelle dans les analyses de type topologique, le choix d'une partition aux mailles plus ou moins serrées étant laissé à la discrétion de l'utilisateur, pourvu qu'elle mène à des résultats féconds. Cette décision est toujours arbitraire si l'on songe, par exemple, que les partitions qui peuvent être établies entre une quinzaine d'objets à analyser se chiffrent à 1,4 milliard de possibilités. Cependant, dans la pratique, on a pu vérifier que les analyses portant sur des ensembles formés de 30 à 350 objets favorisent la production de neuf groupes ou moins, la moyenne étant de six[32]. La grille utilisée par l'analyse colorématique a la particularité de déterminer par elle-même le nombre des objets qui seront de fait observés, c'est-à-dire le nombre des colorèmes qui seront prélevés et le nombre des colorèmes environnants avec lesquels ils seront mis en relation.

Le seul type de grille de partition qui nous apparaît devoir être exclu est celui dont certaines coordonnées pourraient s'identifier à la structure interne la plus importante du Plan originel, soit les axes

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

cruciformes, horizontaux et verticaux, afin de ne pas obscurcir, en les figeant et les soulignant, les dynamiques propres à ces axes fondamentaux.

Ainsi, l'analyse exploratoire peut utiliser des grilles formées de deux ensembles de coordonnées verticales/horizontales, dans un format carré ou rectangulaire, formant neuf cases, ou encore des ensembles de coordonnées produisant quinze, vingt ou vingt-cinq cases :

A	B	C
D	E	F
G	H	I

A	B	C	D	E
F	G	H	I	J
K	L	M	N	O

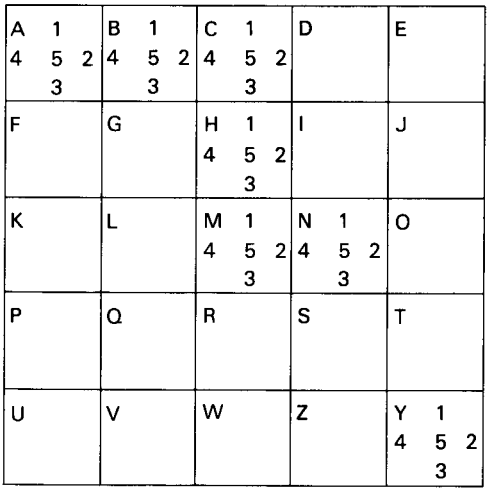
Nous proposons l'utilisation d'une grille de partition de vingt-cinq cases identifiées de gauche à droite et de haut en bas par les lettres de l'alphabet. Chacune de ces cases sera à son tour divisée en cinq zones marquées des chiffres de 1 à 4 dans le sens horaire (aux quarts d'heure) pour se terminer par un retour au centre, marqué du chiffre 5. Ces zones peuvent donc être décrites comme étant Al, A2, M, A4 et A5.

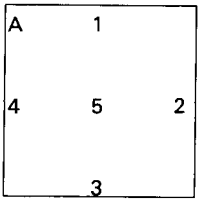
Ces cinq zones correspondent aux localisations des centrations effectuées par un ou plusieurs observateurs, de façon à permettre la comparaison entre les résultats des processus perceptifs de divers individus. Une grille plus fine ou aux mailles plus lâches pourrait instaurer un nombre égal ou plus grand de lieux de fixations, mais le nombre et la disposition de cinq zones nous paraissent minimaux pour l'étude de toute case donnée.

Dans chacune de ces zones, l'analyse décrit l'agrégat de variables visuelles corrélative à la vision fovéale appelé colorème. Théoriquement, cette analyse décrit 125 colorèmes (soit cinq zones multipliées par vingt-cinq cases) régulièrement dispersés sur le plan

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

pictural. Les critères de la description correspondent à l'ensemble des variables visuelles, puisqu'elles sont toutes toujours impliquées dans tout lieu de la centration du regard sur le champ visuel. S'ajouteront cependant à cette liste de traits distinctifs le constat des rapports topologiques déjà présents dans le colorème et des rapports topologiques entre ces colorèmes, l'état de leurs frontières, etc. Comme les colorèmes ne sont pas vraiment isolés par la grille de partition, la description inclura leurs relations avec les colorèmes qui les entourent immédiatement.





Ainsi, la description du colorème Al exige la considération de ses relations dynamiques avec A4, A5, A2, et B1. De même, pour les autres :

A2 → Al, A5, A3, B4, B1 et B3.

A3 → A5, A4, A2, B3, B4 et Fl.

A5 → Ai, A2, A3 et A4.

B1 → Al, B2, B5, B4 et Cl.

M1 → M4, M5, M2, L1, G3, H3, 13 et N1.
etc.

Il faut noter par ailleurs que ces cases ne sont pas dotées de caractéristiques ou d'énergies égales puisqu'elles sont structurellement diversifiées par leur situation dans le Plan originel. Ainsi, les cases A, E, U et Y sont animées par les potentialités de l'énergie des coins ; C, H, M, R et W sont soutenues par 1'axialité verticale centrale ; K, L, M, N et O par 1'axialité horizontale ; A, G, M, S et Y s'intègrent dans

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

la diagonale dysharmonique et U, Q, M, I et E dans la diagonale harmonique.

De même, les cases périphériques enveloppent la case centrale M, et les cases G, H, I, N, S, R, Q et L le sont par les autres. Cependant, c'est au niveau du regroupement ultérieur des cases que leurs énergies intérieures pourront être mises en relation avec la matrice énergétique du Plan originel, et non au niveau de l'analyse exploratoire. Il deviendra toutefois rapidement manifeste que chaque case est elle-même particulièrement activée par l'énergie d'une axialité cruciforme centrale, étant donné le caractère angulaire du découpage périphérique qui leur est attribué.

En effet, la description des colorèmes ou unités de base du langage visuel n'est pas uniquement taxonomique et leur analyse exige déjà une forme d'opération syntaxique, en ce sens que leurs interrelations s'établissent toujours au plan de la dynamique des mouvements visuels qui les transforment simultanément. On ne peut concevoir les variables visuelles ou leur intégration dans un colorème comme des unités discrètes, préalablement découpées et identifiées dans l'expérience interne/externe et soumises à des ensembles d'opérateurs qui les regrouperaient de l'extérieur sans modifier leur identité, comme dans le schéma logique : « F = a, b, c, . . . ». Si l'on comparait cette procédure de l'analyse colorématique avec celle utilisée en grammaire formelle, on pourrait observer que l'analyste n'est pas libre d'utiliser seulement l'une ou l'autre des variables visuelles dans sa description du langage visuel, mais plutôt qu'il doit les utiliser toutes dans des modalités cependant toujours différentes qui ne peuvent être déterminées a priori. Dans le contexte d'un système de description axiomatique, on dirait que l'alphabet sera toujours constitué de l'ensemble fini de six variables (texture, couleur/tonalité, dimension, vectorialité, implantation et forme), mais dans des instances d'occurrence où elles sont toujours différentes les unes des autres.

Les colorèmes seraient décrits comme des symboles composés de certains types de variables visuelles susceptibles de former des ensembles selon certaines règles dites syntaxiques.

Ainsi, on aura :

Cl $T_a, CT_b, D_c, V_d, I_e, F_f$

C2 $T_{a'}, CT_{b'}, D_c, V_{d'}, I_{e'}, F_{f'}$

C3 $T_{a''}, CT_{b''}, D_c, V_{d''}, I_{e''}, F_{f''}$

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Les règles syntaxiques ou règles de production des colorèmes sont les rapports topologiques de voisinage, de séparation, d'enveloppement et de succession (V.S.E.SUC.). Il faut souligner que le rapport de succession qui marque l'ordre dans lequel peut être inscrit un ensemble de colorèmes ne peut être réduit à la fonction de concaténation, non applicable telle quelle dans le langage visuel alors qu'elle est fondamentale dans le langage verbal, logique ou mathématique. En effet, il ne peut exister une relation simple de concaténation, ni entre des variables visuelles, ni entre des colorèmes, dans le sens d'un ajout, ou juxtaposition. Les variables ou colorèmes ne peuvent s'additionner les uns aux autres, sans s'intégrer, s'unir ou se séparer, en se transformant mutuellement. Ainsi, la couleur, par exemple, se transforme selon sa dimension ou sa texture, de même que la dimension ou la texture selon la forme, et l'implantation dans la profondeur, selon les variables autres qui entrent en jeu.

Les règles syntaxiques sont donc avant tout des « foncteurs d'intégration », aussi bien au niveau du colorème qu'au niveau du regroupement de colorèmes. Elles peuvent être décrites dans un vocabulaire non terminal (V.S.E.Suc.) en tant que composantes catégoriales de la grammaire, alors que les colorèmes font figure de vocabulaire terminal accompagné de marqueurs spécifiant certaines de leurs caractéristiques, leur environnement immédiat ou lointain, leur position dans le Plan originel, etc.

Cette analyse recouvrira idéalement l'entièreté du champ visuel qui est perçu, de proche en proche, dans l'hétérogénéité des mouvements visuels effectivement produits par les variables visuelles utilisées par le producteur de l'œuvre. Une liste des traits distinctifs observables parmi les variables visuelles réunies dans un colorème, ainsi que des interrelations de colorèmes adjacents entre eux, est présentée dans l'annexe III.

En résumé, l'analyse colorématique rend compte, pour chaque centration, des éléments constitutifs du colorème ou de l'agrégat visuel perçu. Elle décrira donc les variables visuelles constituant le colorème perçu, les types de liaisons ou d'interrelations des variables multiples dans un colorème et les interrelations de ces colorèmes avec les colorèmes adjacents. En outre, de premières synthèses perceptives, surtout topologiques, décrivent les vectorialités prédominantes dans chacune des vingt-cinq cases.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Si l'analyse des colorèmes peut rendre compte de la structure dynamique de base des éléments énergétiques qu'un producteur privilégie dans la construction de sa représentation particulière, elle ne peut cependant servir à montrer comment ces unités de base sont agglomérées spatialement dans une structure particulière. L'ensemble de ces colorèmes se regroupe en séquences signifiantes à partir de règles syntaxiques qui régissent l'infrastructure du médium, aussi bien que les interrelations colorématiques à des niveaux de plus en plus dialectiques et synthétiques.

C — Analyse syntaxique

L'analyse syntaxique rend compte de l'application et du fonctionnement particulier des règles syntaxiques dans un texte visuel déterminé. De façon analogue aux nombreuses règles syntaxiques de la grammaire du langage verbal, les règles syntaxiques de la grammaire visuelle que nous avons examinées au chapitre 3 se juxtaposent pour régulariser et spécifier les potentialités fonctionnelles de liaisons/disjonctions de groupes colorématiques, pour former des énoncés spatiaux spécifiques.

Dans l'ignorance où nous sommes encore aujourd'hui des structures syntaxiques du langage visuel, plus de deux millénaires après une pratique constante de ce discours par toutes les sociétés humaines, la sémiologie topologique franchira des étapes dans l'appréhension/l'analyse de ce discours. Les unités de base du langage visuel, de type phonologique, ne pouvant fournir les hypothèses de regroupement au plan syntaxique, la sémiologie propose comme hypothèse de segmentation préalable nécessaire à toute démarche analytique, le découpage du champ visuel par balayage (scanning) de la vision périphérique, afin de faciliter l'observation des mécanismes syntaxiques entre de grands agrégats de colorèmes.

Les divers modes intuitifs qui ont servi jusqu'ici à décrire la fonction énonciatrice du langage visuel ont entraîné des conséquences syntaxiques fort disparates. Le modèle le plus usuel applique simplement l'opérateur de concaténation, typique du langage verbal, à des fragments iconiques prélevés dans un ordre aléatoire dans le champ visuel. Le plus souvent, cette construction demeure insensible aux écarts stylistiques dans le processus d'iconisation susceptibles de modifier les fonctions syntaxiques des éléments. Ce mode de

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

segmentation iconique nous semble offrir deux vices majeurs. Premièrement, étant indissociables des unités lexicologiques verbales qui sont une garantie de la complétude du processus d'iconisation, les unités iconiques se présentent toujours/déjà comme un plan de contenu ; cette procédure ne maintient pas la séparation entre le plan de l'expression et le plan du contenu qui apparaissait essentielle à Hjelmslev dans toute analyse de la fonction langagière. Deuxièmement, ce processus occulte et rejette du plan de l'expression les zones non iconisables du champ visuel qui en forment parfois la plus grande partie.

Au lieu de cet opérateur de concaténation, qui régit de façon linéaire et irréversible les relations digitales entre éléments discrets, tels les nombres ou les unités morphématiques du langage verbal, nous proposons l'introduction d'opérateurs qui puissent rendre compte de la fonction spatiale, analogique et continue du langage visuel.

Reconnaissant le caractère dynamique des variables constituant le plan matériel de l'expression visuelle, nous proposons une analyse syntaxique qui puisse rendre compte des réseaux différenciés de groupements énergétiques produits par des opérateurs perceptuels topologiques et gestaltiens. Ces groupements se constitueront aussi bien d'agrégats de variables visuelles informelles que de fragments inconisables, interreliés non pas dans un ordre linéaire, mais plutôt dans les trois dimensions de l'espace.

Cependant, si nous faisons appel au balayage de la vision périphérique pour obtenir une première lecture, une première analyse du champ visuel, nous sommes pertinemment conscients que ce trajet perceptif ne prend en compte qu'un nombre restreint d'éléments du champ visuel, en laissant de nombreuses sections non perçues. Dans ce balayage, l'œil établit des jonctions/disjonctions générales en dehors de la dynamique des éléments chromatiques, inaccessibles à la vision périphérique dotée de bâtonnets et non de cônes. C'est dire que cette segmentation préliminaire sert d'échafaudage au travail analytique et devra être remplacée, en conclusion de l'analyse syntaxique, par une segmentation plus adéquate du champ visuel.

Ce balayage qui s'effectue dans un va-et-vient, de gauche à droite et de bas en haut sur le champ visuel reconnaît des agrégats plus ou moins grands semblables à ceux que Rorschach décrivait comme des réponses globales (G), des réponses grand détail (Gd)

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

ou des réponses petit détail (Dd), ou encore regroupe dans un ensemble plus vaste des multiplicités de petites régions, qui se prêtent plus facilement à un groupage dans une forme ou gestalt plus enveloppante. Il est relativement peu important que ce découpage se fasse dans une direction ou dans une autre pourvu qu'il rende compte de la totalité du champ. Ce découpage ne sert que d'armature à une description des relations qui s'établissent entre les diverses régions du champ et ce sont les relations elles-mêmes qui, par l'analyse syntaxique, fourniront le modèle approprié de la segmentation adéquate que la perception sémiologique doit produire dans le champ visuel.

À ce premier niveau de lecture, en effet, l'analyse syntaxique adjoint les possibilités perceptuelles de la vision fovéale/maculaire, afin de reconnaître les différenciations effectives supportées par toutes les régions et sous-régions, s'individualisant à partir des caractéristiques de leurs variables visuelles, même si ces figures se présentent sous des formes irrégulières ou floues, comme de mauvaises gestalts ou des figures non lexicalisables. Ainsi, le découpage par vision périphérique de grandes régions préalables permet d'établir un mode de description et de nomenclature de caractéristiques et de relations lié à une potentialité de processus de perception, mais ne préjuge en rien des fonctions syntaxiques de ces régions avant qu'elles aient été soumises à l'analyse syntaxique.

Moins apte à réagir aux énergies chromatiques, la vision périphérique conserve cependant une fonction primordiale dans la perception puisque, s'ouvrant dans une plus grande angularité sur le champ visuel, elle est le seul instrument d'analyse et de groupement de régions de grandes dimensions. Elle n'agit jamais seule, mais concurremment avec la vision fovéale/maculaire, alors que celles-ci peuvent, dans un processus d'intensification de l'attention dans la centration du regard, aborder de plus petites régions du champ visuel.

Les mécanismes perceptifs de la vision périphérique fournissent deux types d'information syntaxique sur le champ visuel : 1) ils déterminent des super régions, formées d'un agrégat de colorèmes, qui s'amalgament ou se différencient à partir des lois de jonction/ disjonction de la théorie gestaltienne et qui sont susceptibles d'entrer en rapport avec d'autres super régions à partir des mêmes mécanismes ; et 2) ils mettent à jour le réseau énergétique constitué par le plan pictural dans sa relation avec le Plan originel.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

On pourrait regrouper dans le schéma suivant ces diverses régulations dont les frontières non seulement ne sont pas étanches, mais véhiculent sans cesse les énergies de chaque niveau vers les autres.

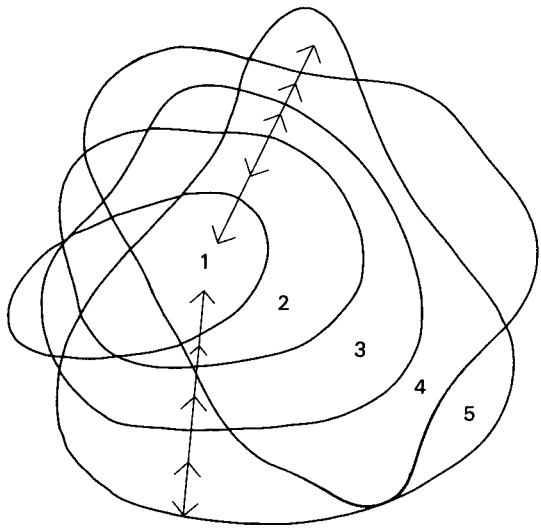


Figure XVI : Cinq niveaux structurels de la grammaire visuelle : 1. la dynamique des colorèmes ; 2. les rapports topologiques ; 3. les lois gestaltiennes ; 4. les lois d'interaction de la couleur ; et 5. l'infrastructure du Plan originel ou du Cube virtuel

La zone centrale pourrait être dite plus liée à l'aspect objectif du champ visuel et les autres zones plus liées aux dimensions subjectives de la perception. Mais on ne peut rendre compte du langage visuel qu'en le concevant comme le produit d'une interaction continue de tous ces niveaux structurels. Aussi toute description du fonctionnement du langage à l'un de ces niveaux résulte-t-elle d'une distinction artificielle aux fins de l'analyse.

L'analyse syntaxique du langage visuel, que nous appelons analyse opératoire puisqu'elle décrit des opérations mais ne peut les connaître qu'en les effectuant elle-même, établit le constat des interrelations existant entre les grandes régions, plus ou moins autonomes, reconnues par la vision périphérique dès l'abord de l'œuvre.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Elle utilise l'ensemble des lois syntaxiques et ses opérateurs topologiques et gestaltiens pour révéler des réseaux de liaisons/ disjonctions entre des agglomérats de colorèmes constitués par la vision périphérique en des totalités que l'on pourrait assimiler aux syntagmes verbaux, pour autant qu'ils se présentent comme des groupes d'éléments réunis/séparés les uns des autres sur deux niveaux fondamentaux : 1) dans une expansion bidimensionnelle, c'est-à-dire des groupements/séparations déployés en hauteur et en largeur ; et 2) dans une expansion tridimensionnelle, c'est-à-dire à diverses distances dans la profondeur à partir d'une variété de facteurs tels que frontières, vectorialités, contrastes chromatiques, relations avec le Plan originel, effets perspectivistes, etc.

Avant de les commenter davantage, nous présentons en résumé les étapes de l'analyse sémiologique syntaxique pour rendre compte des dynamismes particuliers de tout champ de représentation visuel :

- Différenciation du champ visuel en régions par vision périphérique.
- Description des régions selon leurs variables visuelles prépondérantes, par vision fovéale/maculaire : pôles chromatiques (reconnaissance des phénomènes d'interaction des couleurs), dimension, frontières/formes, texture, vectorialité, implantation bidimensionnelle. La variable visuelle de l'implantation dans le plan de la profondeur exige un ensemble important de trajets perceptifs établissant : 1) une mise en relation des régions entre elles par balayage ; 2) l'analyse du type de vision sollicitée de l'œil ; 3) les points de vue, visées et ouvertures des angles de vision utilisées par le producteur ; et 4) les potentialités spatialisantes des divers systèmes de perspectives utilisées.
- Liaisons topologiques de chaque région avec chacune des autres.
- Interrelations gestaltiennes de chaque région avec chacune des autres et reconnaissance des regroupements gestaltiens dotés, par habitudes acquises, d'une fonction iconique ; pression de la bonne forme, émergences figure/fond, etc.
- Insertion de chacune des régions et de certaines de leurs sous-régions dans l'infrastructure du Plan originel déterminant une énergétisation particulière de la courbe spatiale du plan pictural. Cette description fait état : 1) des énergies différentielles actuel-

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

les ; 2) des énergies différentielles potentielles et virtuelles ; et 3) de la production de modélisations spatiales spécifiques continues/discontinues.

- Première segmentation du champ visuel selon les régions à fortes énergies, à plus faibles énergies, accentuant ou non leur proximité topologique.
- Dans la segmentation énergétique, reconnaissance des événements ou énoncés dominants, de leurs subordonnés, des liaisons entre elles et avec les régions plus séparées.
- Reconnaissance dans les régions et sous-régions segmentées des arrangements de variables visuelles liées à la spatialisation structurelle des divers espaces organiques.

L'analyse syntaxique d'une représentation visuelle n'est pas moins minutieuse et complexe que l'analyse syntaxique verbale, faisant cependant intervenir une instrumentation conceptuelle moins familière, pour autant qu'elle se réfère à des processus dynamiques en interaction constante.

On trouvera dans l'annexe IV, un ensemble de notations abrégées, facilitant l'enregistrement des variables visuelles, liaisons topologiques, etc.

LIAISONS TOPOLOGIQUES

Après avoir servi à l'intégration des variables visuelles dans un colorème et dans les relations inter-colorématiques, les rapports topologiques seront aussi actifs dans l'appréhension de relations entre agrégats plus grands de colorèmes constituant les régions circonscrites par la vision périphérique et leurs interrelations.

Il ne faut pas confondre en effet les rapports de voisinage, séparation ou enveloppement avec les notions topographiques ou géographiques de juxtaposition contiguë ou d'éloignement dans la bidimensionnalité. Institués dans la face subjective du percept, ils établissent des liens plus fondamentaux entre des éléments dynamiques transformés par les forces avec lesquelles ils entrent en relation. Le voisinage effectue un rapprochement entre percepts de colorèmes ou régions offrant des tensions attractives d'égales intensités. De même, la séparation qui reconnaît et valorise des variations éner-

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

gétiques dans des groupes contigus ou étrangers maintient les régions dans une juxtaposition permettant à leurs interrelations de se maintenir vivaces. Loin de marquer l'absence de relations entre deux éléments, la séparation perceptuelle est le lieu d'une activation des interrelations dynamiques réciproques.

Ainsi, le rapport d'enveloppement qui joue un rôle paradigmatique fondamental, puisqu'il représente la structure fondamentale du Plan originel comme bassin des énergies qui constituent la fiction linguistique des matériaux visuels, c'est-à-dire comme contenance globale, se dialectise à tous les niveaux de l'analyse. Schème structural du colorème qu'il départage entre une couche centrale et des couches périphériques diversement englobantes, il détermine les rapports fondamentaux entre les régions, de même qu'entre les régions et les diverses sous-régions qui les constituent, sous forme de relations continues ou discontinues dans l'emboîtement et l'encastrement, etc.

INFRASTRUCTURE DU PLAN ORIGINEL

Nous avons décrit l'infrastructure du Plan originel comme : 1) le système de limites ou matrice spatiale de l'œuvre visuelle picturale ou sculpturale et le fondement de son autonomie discursive ; et 2) comme le réservoir des énergies permettant à la fiction spatiale de s'élaborer dans les trois dimensions et non dans la bidimensionnalité du support pictural matériel.

L'analyse syntaxique de l'œuvre visuelle devra donc décrire la façon dont le plan pictural, produit par l'artiste, s'interrelie, actualise ou non les énergies actuelles et potentielles de cette infrastructure. En d'autres mots, les agrégats de variables visuelles formant le plan pictural verront leurs énergies propres décupler, se transformer, selon leur type d'implantation dans la matrice originale.

C'est dire que la structure syntaxique dépend en premier lieu de l'échange dialectique et énergétique qui se produit entre les regroupements de colorèmes et les axes, centres d'énergies, etc. du Plan originel, produisant les courbes spatiales diverses de la représentation du plan pictural. Ces régions diversement spatialisées sont interreliées en vue de la production d'espaces fonctionnels, organiques ou pratiques, plus vastes à des niveaux de complexité croissante qui font appel à des courbes spatiales extrêmement souples et mobi-

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

les ou d'espaces illusoires, habituellement plus statiques puisqu'ils font moins appel à la dynamique propre de la lumière réfléchie comme matériau constitutif privilégié.

Prenons, à titre d'exemple, la grille de partition à vingt-cinq cases décrites précédemment dans laquelle nous observons que le positionnement même des diverses cases est équivalent à des niveaux énergétiques très variés. Rappelons que les côtés formateurs du Plan originel sont marqués par les lettres identifiant les cases, à leur moment d'origine et à leur terme, soit AE AU UY et EY, (figure XVII).

Les coins marqués par la suite, tels que FAB, DEJ, PUV et XYT, constituent les régions qui possèdent le maximum d'énergie actuelle, même si elle est moindre dans la section centrale des côtés, plus éloignée du lieu de rencontre angulaire.

Par réverbération, le maximum d'énergie potentielle résidera dans les cases périphériques, que sont A, B, C, D, E, J, O, T, Y, X, W, V, U, P, K et F, avec un semblable fléchissement dans les cases centrales de chaque côté. De même, les cases de la région centrale et intermédiaire, qui sont M et G, H, I, N, S, R, Q et L, possèdent une énergie linéaire virtuelle des coordonnées axiales, diagonales et cruciformes qui les traversent.

Le système énergétique du Plan originel pourrait être illustré par une hypothétique quantification, où serait équivalente la somme des énergies actuelles des coins et des côtés formateurs et la somme des énergies potentielles et virtuelles dans la masse interne du Plan originel (figures XVII et XVIII).

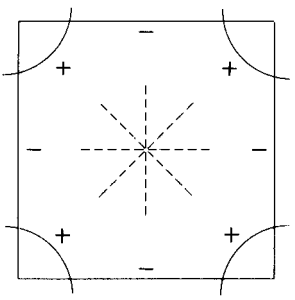


Figure XVII: Schéma de la structure énergétique de l'espace du Plan originel

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Si nous superposons la grille de partition à vingt-cinq cases pour identifier les diverses régions et leur correspondance énergétique dans le Plan originel, nous obtenons le schéma suivant (figure XVIII), dans lequel les énergies actuelles (EA) des angles sont équivalentes aux énergies potentielles (EP) des diagonales ; les énergies de chacun des coins équivalent à l'énergie virtuelle (EV) de la région centrale où se rencontrent les axes diagonaux et cruciformes.

Énergie actuelle des angles en A, E, U, Y = 160 EA
Énergie potentielle générée diagonalement = 160 EP

Par ailleurs, l'énergie linéaire actuelle (ELA) des côtés formateurs, marquée de A en E par les quantités 15, 10, 10, 10, 15 = 60 ELA.

Elle est équilibrée par l'énergie virtuelle des vecteurs cruciformes, calculée à la moitié des énergies de masse : ELV = 60.

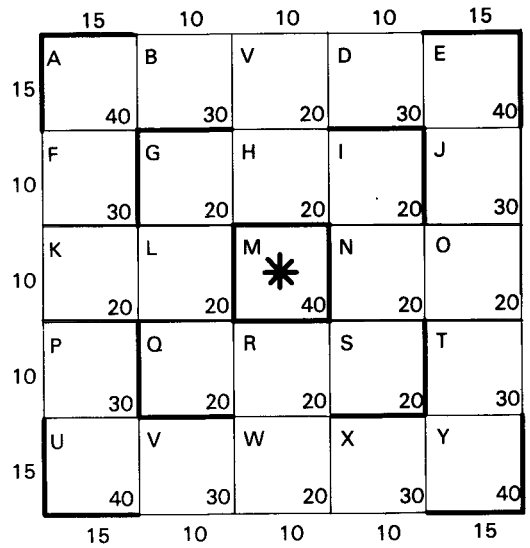


Figure XVIII : Charges énergétiques actuelles et potentielles des régions du Plan originel (À l'intérieur de la figure sont notées les charges linéaires actuelles des côtés formateurs équilibrées par les charges linéaires virtuelles des axes cruciformes.)

L'équilibre entre les charges actuelles, potentielles et virtuelles entraîne une distribution des énergies différente selon certaines zones, produisant trois régions particulières, marquées ainsi (figure XIVC) :

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

1. La case M regroupe les énergies linéaires virtuelles : 40 ELV
2. Cette région, formée des cases G, H, I, N, S, R, Q et L, possède une énergie de masse potentielle minimale : 20 EP
3. La zone périphérique est davantage diversifiée, puisque les cases de coin égalent 40 EP, les cases intermédiaires, 30 EP et les cases centrales, 20 EP. Ces dernières cases obtiendront une charge accrue, si on les décrit comme points d'ancrage des énergies virtuelles des axes cruciformes et du losange interne (figure XVIII).

Les éléments énergétiques que constituent les variables visuelles utilisées dans la constitution du plan pictural seront d'autant plus forts qu'ils se conjugueront ou non à ce réservoir spécifique d'énergie par un ensemble de mécanismes dont l'analyse syntaxique doit rendre compte.

De façon générale, toute réitération actuelle des vecteurs de l'infrastructure du Plan originel, par les colorèmes du plan pictural, multiplie leurs énergies et leur fonction dans l'ensemble de l'œuvre. De plus, toute activation même de segments des éléments du Plan originel renforce l'énergie des variables visuelles. Cette activation peut se réaliser par une réitération de sections de la matrice, par un rendement légèrement décalé ou par des regroupements colorématiques qui ponctuent leur trajet, produisant un vecteur virtuel du plan pictural sur l'emplacement d'un vecteur virtuel du Plan originel.

Les mécanismes qui réactivent l'énergie des coins et des côtés formateurs comprennent la production au plan pictural de formes ouvertes sur ces régions, dans des chromaticités fortement saturées, ou leur répétition en décalage proxémique dans ce qui a été appelé des structures déductives.

Les énergies périphériques maximales sont grandement atténuées par l'inscription de colorèmes offrant des tonalités, c'est-à-dire une incorporation de noir dans les chromas, ou par l'inscription proxémique d'une superposition, ou encore par l'inscription d'une forme fermée qui constitue la zone périphérique comme un fond plus ou moins distant par rapport à cette figure.

L'analyse doit aussi rendre compte de la transformation énergétique qui résulte de la réitération, au plan pictural, des axes verticaux et horizontaux du Plan originel, ou de leur dédoublement décalé dans la masse picturale. Le renforcement de la zone centrale

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

en particulier, dans un essai de focalisation, s'accompagne souvent d'un amenuisement des forces périphériques dans le plan pictural.

L'affirmation de l'infrastructure du Plan originel par les zones construites par le plan pictural tend à les intégrer dans les coordonnées spatiales du Plan originel, c'est-à-dire dans la distance de profondeur propre à cette masse topologique. Mais cette expression de voisinage peut être contrecarrée par d'autres caractéristiques que possèdent ces zones qui seront explicitées dans une autre étape.

REGROUPEMENTS/DISJONCTIONS GESTALTIENS

L'analyse des regroupements/disjonctions entre les éléments du langage visuel constitue, au premier chef, une analyse des mouvements visuels dans un champ spécifique. Mais, contrairement à ce qu'une certaine interprétation de la Gestalthéorie tend à répéter, ces mouvements visuels ne sont pas uniquement et prioritairement les mouvements par lesquels des formes stables, simples et régulières, c'est-à-dire des formes fermées, sont produites à partir d'éléments visuels qui s'y prêtent plus ou moins.

L'application des mécanismes gestaltiens dans l'analyse syntaxique concerne d'abord la constitution de regroupements de régions ou de super régions à partir des facteurs de jonction/ disjonction que la Gestalthéorie a mis à jour et que nous avons exposés plus haut. S'ils tendent à produire certains effets de regroupement de colorèmes dans une forme unifiée, ou de groupes de colorèmes dans des agrégats plus vastes, les facteurs gestaltiens contribuent, de façon égale, à des phénomènes de séparation, d'éloignement, de distanciation et d'isolation qui structurent de façon fondamentale la masse des variables du plan pictural.

L'analyse syntaxique procédera systématiquement à l'examen des facteurs qui rapprochent ou éloignent les éléments dans les trois dimensions, par une application fonctionnelle des lois gestaltiennes sur le plan pictural ; elle établira par la suite les corrélations qui surgissent entre les régions à partir des facteurs de proximité, de similitude et de complétude.

Le facteur de *proximité* entre deux éléments peut accentuer aussi bien la distance que l'hétérogénéité, puisque la perception qui tente de rapprocher des régions contiguës en sera empêchée par les

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

disparités entre les variables visuelles de chacune d'entre elles ou par les structures de leurs frontières. Dans un cas d'homogénéité énergétique, le facteur de proximité conduira à un voisinage, alors qu'en cas d'hétérogénéité, la perception fera appel à des hypothèses plus complexes à partir d'autres niveaux syntaxiques pour réduire la séparation entre ces éléments.

Le facteur de *similitude* produit des mouvements visuels entre des éléments séparés par des intervalles plus ou moins importants. L'analyse syntaxique rend compte des liens qui s'instaurent entre des éléments qui sont semblables par la couleur, la texture, la fermeture, l'orientation, l'angularité, la vectorialité ou la forme. Par définition, cette similitude établie entre l'une ou l'autre des variables visuelles ne recouvre pas l'ensemble des variables visuelles, créant ainsi des tensions particulières entre deux régions qui se rapprochent par une certaine similitude, mais se différencient, se séparent et s'écartent par d'autres facteurs. De fait, les similitudes perçues entre les colorèmes, ou groupes de colorèmes, ne sont pas des propriétés des éléments objectifs qui leur seraient attachées comme traits propres, mais plutôt des approximations gestaltiennes résultant de relations établies par les opérations du percepteur à la suite de multiples trajets visuels dans le champ qui s'appliquent sur des aspects spécifiques des variables visuelles, en négligeant délibérément leurs autres dissimilitudes (figure XIX).

Pour autant qu'une similitude de propriétés, de mouvements ou de fonctions a été établie, on peut conclure à une opération d'abstraction ou de distanciation par rapport à l'ensemble des mouvements effectifs des colorèmes et regroupements de colorèmes, c'est-à-dire à un arrêt temporaire de la perception des mouvements visuels dans certaines régions au profit de l'établissement de liaisons dans d'autres. Cependant, une reprise du trajet de perception peut redonner à des éléments ou régions déterminés comme similaires une dissimilarité ou hétérogénéité première et briser ainsi le regroupement effectué sur la base de cette similitude. Cette nouvelle dissimilarité reconnue sera le noyau d'un autre type d'interrelations dynamiques entre ces colorèmes et les autres régions maintenant considérées, menant à des regroupements et à des positions différentes dans les trois dimensions.

Ce processus dialectique n'entraîne aucune contradiction, mais plutôt une simple cohérence au sein du processus de percep-

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

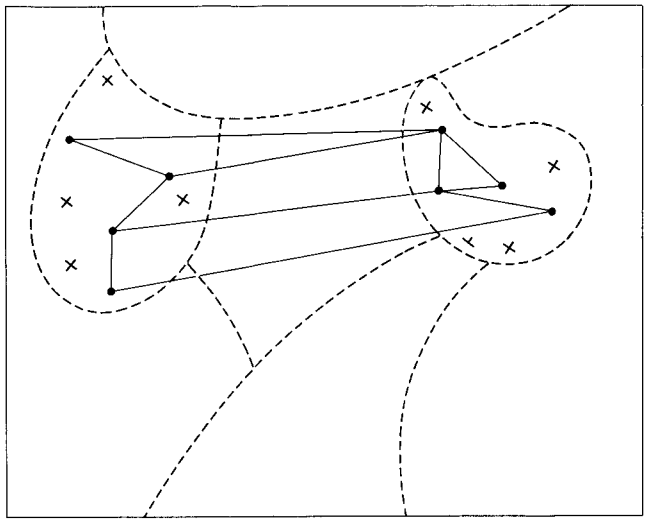


Figure XIX: Liaisons entre éléments similaires dans deux régions du champ visuel

tion, ouvert à l'hétérogénéité du réel et qui reconnaît que la mise en relation des éléments entre eux ne peut toujours être que le résultat d'une opération perceptuelle, subjective et perspective. Sans reconnaissance d'hétérogénéité, aucune possibilité d'analyse et de regroupement n'est possible, comme le reconnaît l'analyse typologique elle-même, quand elle « assume que la population d'objets est toujours hétérogène, c'est-à-dire que des groupes existent »[33]. Certes, seuls des processus d'abstraction, qui ne retiennent que certaines des particularités du réel, permettent d'établir des homogénéités fondant la notion d'ensembles ou de groupes parmi des éléments hétérogènes.

Les effets de regroupement, ou voisinage, produits par le facteur de similitude doivent être observés à partir de toutes les variables visuelles, la chromaticité et la tonalité se présentant comme particulièrement dynamiques. Cependant, les mouvements visuels entre colorèmes, réalisés par la régulation gestaltienne, seront à nouveau transformés, dans le cas de la couleur, par les lois d'interaction des couleurs qui possèdent leur structure propre.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

L'interrelation entre des régions qui se ressemblent par leur caractère de fermeture, engendre nécessairement par là le mouvement visuel de la figure sur un fond, tout comme les régions qui sollicitent une reconnaissance immédiate par une hypothèse d'objets de la réalité externe à laquelle elles peuvent sembler référer. Mais il faut rappeler que l'analyse syntaxique doit procéder à la mise en relation de tous les éléments du champ visuel ; il est extrêmement rare que les formes fermées soient les plus nombreuses dans un champ visuel donné et leur fonction ne peut être définie qu'à partir de la structure de leurs variables et de leurs interrelations avec les autres régions dites ouvertes du champ visuel.

Par ailleurs, le fonctionnement normal de l'œil selon les trois types de visions, fovéale, maculaire et périphérique, engendre constamment le prélèvement de colorèmes individuels propres à la vision fovéale/maculaire qui peuvent interférer avec le processus gestaltien de la complétude, ou de l'assimilation par la vision périphérique, des variables poussées vers leur bonne forme à l'encontre de leur réalité spécifique. La centration fovéale/maculaire réinstaure systématiquement l'irrégularité ou l'ouverture d'une forme qu'on a fermée ou régularisée, la disparité d'une texture, une vectorialité contraire dans l'ensemble, le chroma véritable d'une couleur qui a été tirée vers son pôle chromatique, etc.

Ces contradictions perceptuelles, sources de mouvements et de tensions incessantes, mènent à une nécessité de synthèses par lesquelles les productions gestaltiennes homogénéisantes peuvent perdre de leur force organisatrice au profit de spatialisations plus complexes que le simple mécanisme de la forme sur un fond. Si certaines caractéristiques des variables visuelles correspondent de très près à la pression boniformisante, le processus perceptuel tentera parfois vainement de les regrouper dans des structures plus souples et ouvertes.

REGROUPEMENTS PAR INTERACTION DE COULEUR

Les jonctions/disjonctions entre les régions visuelles à partir des lois d'interaction des couleurs sont avant tout le produit de la centration fovéale/maculaire. Si la vision périphérique est particulièrement sensible aux variations de tonalités et aux mouvements de masse qu'elle instaure, la vision fovéale/maculaire réagit vivement aux

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

aspects clairs et foncés des chromas qui sont soumis aux mêmes lois dites tonales, c'est-à-dire qu'une région blanche sera vue en expansion oscillante lorsqu'elle est juxtaposée à une région noire, ou qu'une région paraîtra plus claire à côté d'une région foncée. À cet égard, les contrastes de tonalité contribuent directement aux mouvements gestaltiens et sont soumis aux mêmes facteurs de jonction/disjonction.

Les contrastes chromatiques dits simultanés ou successifs sont d'un ordre différent et contribuent, à un niveau autonome, par des lois différentes de celles de la Gestaltthéorie, aux regroupements/ disjonctions des régions du plan pictural. Comme nous l'avons déjà exposé, le phénomène de l'interaction des couleurs crée des mouvements visuels très particuliers qui transforment littéralement les chromas matériels apposés sur le plan pictural ; par exemple, à partir d'une centration appuyée de la fovéa, à laquelle s'agglomèrent les percepts chromatiques de la macula, l'œil projette un percept de couleur complémentaire sur une région donnée.

Une transformation chromatique d'une région à partir des interactions de couleur modifie simultanément toutes les variables visuelles de cette région (texture, implantation, forme, etc.) et, par conséquent, les relations de cette région avec les régions adjacentes ou plus lointaines. Par leur mobilité et l'instabilité de leur effet, qui semble lié à une fatigue rétinienne proprement biologique, les interactions de couleur constituent des mouvements visuels extrêmement puissants en même temps que subtils, instables et inattendus. Ils permettent de regrouper ou d'opposer des régions en soustrayant ou en multipliant leurs chromas réciproques, de relier des régions distantes qui se constituent comme complémentaires. Ils introduisent dans des régions lointaines des formes, des couleurs, des vectorialités, etc. qui répètent totalement, partiellement ou inversement celles qui ont été perçues ailleurs, etc.

MODALITÉS PERSPECTIVISTES

Les modalités perspectivistes appartiennent à la structure syntaxique du champ de la représentation visuelle, car si elles constituent des instances de subjectivité, en définissant le point de vue pris par le producteur sur le champ de représentation, ainsi que le réseau expérimental des percepts qu'il met en jeu dans son œuvre, elles consti-

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

tuent des infrastructures inéluctables du plan pictural. Par ailleurs, elles sont toujours concrétisées dans un traitement spécifique des variables visuelles et de leurs modes de regroupement, constituant ainsi des éléments observables dans l'œuvre visuelle.

Comme nous l'avons expliqué dans le chapitre 5, les perspectives explicitent avant tout la distance que le producteur prend vis-à-vis de son champ de représentation, la visée spécifique de son point de vue et la distance qu'il met entre les objets constituant sa représentation. Ces paramètres sont d'abord établis par la reconnaissance du type de vision, requis ou sollicité, par les divers agrégats de variables visuelles, sur toute la surface du plan pictural.

Les caractéristiques des regroupements de colorèmes nous renseignent, en effet, selon leur précision interne, le traitement des textures, la saturation ou la luminosité des chromas, la netteté des frontières, les contrastes de dimension, etc., sur la représentation posée par le producteur, sur le type de discours qu'il tient dans une distance proche, éloignée ou moyenne. Elles révèlent également si les percepts sollicités appartiennent à des espaces proxémiques, redevables d'une expérience sensorielle particulière en regard des espaces à moyenne ou à lointaine distance.

Grammaticalement, les distances choisies, complétées par les visées ou points de vue différents pris sur ces champs, se constituent par des programmatiques d'organisation des colorèmes qui ne peuvent être modifiés sans que la perspective en cause ne soit transformée, particulièrement ou totalement, au profit d'une autre.

Cependant, il est fréquent que certaines régions du plan pictural sont traitées à partir du code d'une certaine perspective, alors que d'autres régions le sont différemment, indiquant par là une transformation du point de vue, de la distance et du type de référents perceptuels en jeu. C'est pourquoi l'analyse syntaxique perspectiviste ne doit en rien présumer, sur la foi de la perception de certaines régions, que l'ensemble du plan pictural relève d'une certaine modalité perspectiviste.

Il est extrêmement important, au contraire, que l'analyse examine systématiquement les caractéristiques des diverses régions du plan pictural et reconnaisse le champ perceptuel et le type de perspectives que chacune construit. L'analyse établit par là des types de spatialités relativement disjointes les unes des autres, à la fois par la

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

position dans la profondeur et dans la dynamique du traitement des variables visuelles.

Si les diverses perspectives proxémiques, constituées par les mécanismes mêmes de la perception dans l'espace construit par le Plan originel, présentent entre elles des potentialités plus grandes de regroupements — bien qu'elles puissent offrir des points de vue et des espaces perceptuels nombreux et divergents —, les perspectives illusoires à distance moyenne ou lointaine présentent, elles, des disjonctions plus fortes. À la limite, des régions traitées selon des modes perspectivistes tout à fait hétérogènes par rapport à ceux qui organisent d'autres régions apparaissent comme des trous, des ruptures du tissu spatial, lequel ne possède plus l'élasticité nécessaire pour les incorporer dans une ondulation qui apparaisse comme continue.

En particulier, les perspectives illusoires font intervenir des points de vue souvent inconciliables pour la perception, parce qu'ils exigeraient une ubiquité du producteur, ou le recours à des visées qui ne peuvent appartenir qu'à plusieurs producteurs et non à celui qui produit le discours. Ces structurations relèvent d'un trajet d'abstraction ou d'un trajet imaginaire, qui ne sont pas liés à l'élaboration d'un espace concret, mais plutôt à des allusions à des hypothèses et ensembles logiques dérivés de discours autres que celui du langage visuel. Ce dernier, comme le langage graphique (au chapitre 2), ne fonctionne plus alors selon sa dynamique propre et ses potentialités créatrices ; il se dégrade à illustrer des thèmes déjà fabriqués par des langages autres.

Les diverses profondeurs, instaurées par les différents modes perspectivistes, peuvent être décrites au moyen d'un schéma appelé grille des profondeurs. Figurant un hypothétique profil du plan pictural considéré, on établira une suite de notations numériques qui rendra compte des divers niveaux de profondeur où se situent les régions observées (figures XX et XXI).

Alors que les profondeurs proxémiques, qui s'inscrivent à même la masse topologique du Plan originel, sont considérées comme correspondant à une distance approximative de un mètre par rapport à la position du producteur, les distances moyennes ou éloignées seront évaluées par rapport aux mesures métriques du monde externe auxquelles elles font allusion. Les distances de profondeur pourront donc s'inscrire depuis une distance intime de

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

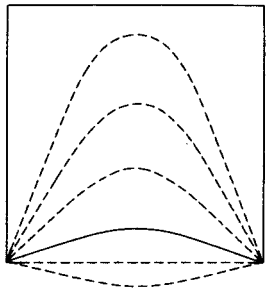


Figure XX: Profondeur topologique et profondeurs illusoires

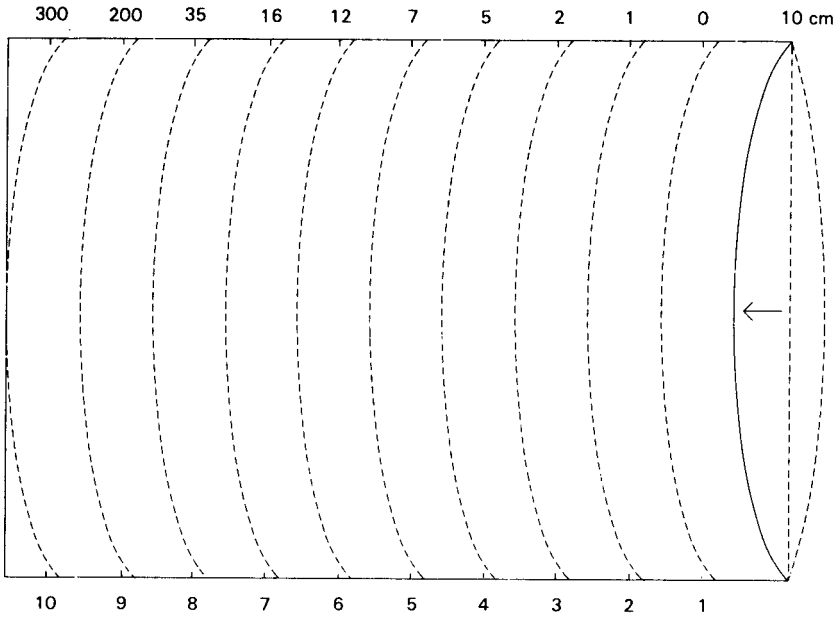


Figure XXI: Profondeur topologique et profondeurs illusoires mesurées en mètres

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

quelques centimètres à une distance éloignée menant à un point à l'infini interprété comme situé à plus de trois cents mètres ; les distances intermédiaires seront marquées proportionnellement à l'intérieur de ces limites. Il importe de souligner que souvent les profondeurs dites indéfinies n'appartiennent pas, par leurs caractéristiques, à la distance visuelle éloignée, mais s'inscrivent dans l'élasticité de la profondeur topologique.

Par ailleurs, dans les représentations dites non figuratives qui ne font pas référence à des distances éloignées métriquement mesurables, mais qui s'inscrivent dans les profondeurs topologiques, des paramètres différents seront élaborés où les positionnements différents, dans la profondeur optique, seront marqués sur une échelle de 1 à 10.

CONTINU SPATIAL

La production de relations de plus en plus synthétiques entre les éléments hétérogènes produits par les variables visuelles tend vers la construction d'un continu, c'est-à-dire d'une liaison ou intégration fonctionnelle si étroite et proximale que le champ puisse se constituer comme un espace unifié à partir de ses spatialités internes, partielles et différentes. Ce continu ne peut être que le résultat d'une interrelation active entre les fonctions perceptives agissant sur un discontinu premier. La cœxistence d'éléments discontinus dans le champ visuel ou le plan pictural n'implique pas un continu mais, comme son nom l'indique, une simple cœxistence d'éléments dont l'unification est entreprise à partir d'hypothèses de spatialisation capables de créer des liaisons assez fortes entre eux pour constituer un espace unifié où la fonction de diverses régions n'est pas niée, exclue ou occultée au profit de d'autres, mais plutôt affirmée et assumée par la sensibilité. Sans unification du champ visuel dans une œuvre donnée, il ne peut y avoir conscience et connaissance d'un discours visuel, mais simple confrontation avec des éléments partiels, diversement hétérogènes et à la limite, confrontation avec un chaos de percepts non liés. Même l'intentionnalité consciente d'un locuteur de construire un discours qui mettrait en évidence des discontinuités ou des hétérogénéités, au plan de l'expression comme au plan du contenu, ne peut être interprétée que par une hypothèse

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

qui recouvre et englobe ses disjonctions, c'est-à-dire qui les unifie dans un continu dialectique quelconque.

Cette fonction du continu, construite par la perception, ne peut jamais être interprétée comme une caractéristique objective dans le sens où le plan pictural la réaliserait de lui-même, ou en homogénéisant le plus possible les dissimilitudes entre les variables visuelles. Comme nous l'avons déjà expliqué, même un champ monochrome sans variations de textures, offrira une disjonction spatiale spécifique entre son énergie périphérique, fortement accentuée par l'activation des côtés et des coins formateurs, et les régions centrales non structurées, inanalysables en termes de spatialités, qui ne peuvent donc offrir un contrepoids virtuel aux énergies actuelles de la périphérie.

La description des regroupements/disjonctions, des tensions vectorielles, du positionnement des régions dans la profondeur topologique ou les profondeurs illusoires éloignées mène à l'établissement de la *courbe spatiale* propre à un plan pictural donné qui représente les divers niveaux de profondeur des différents regroupements de régions.

Cette description sémiologique peut être réalisée par une variété de moyens, qui vont de l'usage de fonctions numériques à une représentation par graphes. En effet, toute courbe de diverses surfaces peut être représentée par une fonction numérique : à partir d'une division en unités régulières, le mouvement vectoriel qui anime la surface vers la latéralité et la profondeur peut être décrit par une suite des nombres dont la position illustre le paramètre choisi (figure XXII).

Cette courbe spatiale peut être explicitée par l'ajout aux nombres d'une notation alphabétique de dix éléments (a, b, c, d, e, ...) afin de marquer dans l'ensemble d'une œuvre les niveaux de profondeur occupés par les régions, depuis la plus rapprochée du percepteur jusqu'à la plus lointaine (figure XXIII).

D'autres graphes fondés sur des fonctions numériques peuvent être élaborés pour représenter les régions à plus fort voisinage ou disjonctions, à plus fortes activités chromatiques, à contrastes perspectivistes, etc., ou encore pour expliciter les interrelations entre la structure potentielle et virtuelle du Plan originel par rapport à celle du plan pictural.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

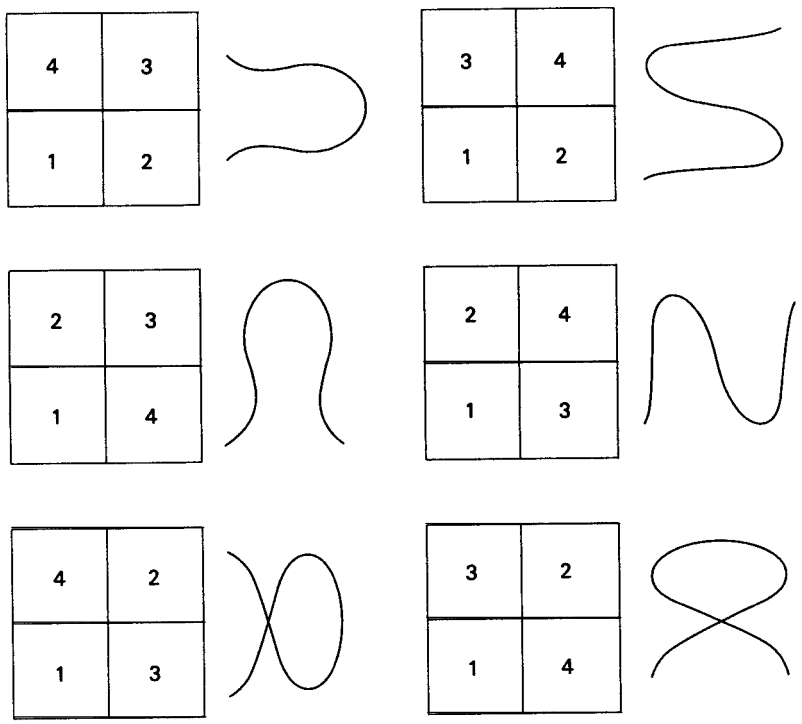


Figure XXII: Représentation linéaire de la courbe vectorielle des surfaces

D'autres types de graphes sont élaborés à partir de caractéristiques communes à un certain nombre de cases, déterminant une frontière autour de ces régions, dont la courbe spatiale différente est analysée en relation avec celles qui sont réalisées à l'extérieur (figure XXIV). De même, dans ces descriptions, des indices peuvent marquer les lieux où des nœuds énergétiques particulièrement intenses polarisent les vectorialités principales (figures XXV et XXVI).

Ces graphes ou d'autres, qui peuvent être élaborés pour répondre aux besoins divers, présentent essentiellement l'ondulation propre à un plan pictural, mais de façon statique. Ils doivent être complétés par d'autres types de schémas symbolisant les mouvements vibratoires qui font parfois osciller le plan pictural dans une alternance respiratoire qu'activent régulièrement les équilibres énergétiques des œuvres visuelles.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

11	12	13	9
14	10	3	8
15	2	7	5
1	16	4	6

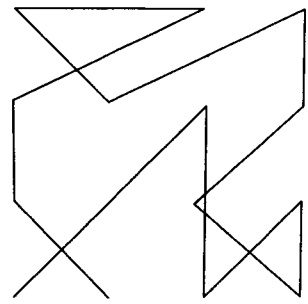


Figure XXIII: Représentation linéaire des niveaux de profondeur

Pour évoquer les phénomènes énergétiques hautement élaborés, produits par certaines œuvres visuelles contemporaines, il faudra puiser à même les schémas vibratoires avec lesquels les sciences physiques tentent déjà de représenter leur expérience des mouvements et de l'organisation de la matière non linguistique. Nous songeons aussi bien aux trajets et vibrations du spin, aux nuées gazeuses, aux courbes catastrophiques et aux flux photoniques qu'aux mouvements classiques qui animent le noyau même de l'atome, soit une vibration globale de la masse qui s'étend et se contracte alternativement, qui modifie sa forme par réorganisation spontanée de ses nœuds énergétiques, qui oscille irrégulièrement dans un mouvement latéral ou vertical par une redistribution de ses tensions et vecteurs[34]. Qu'il s'agisse de régions restreintes dans le plan pictural ou de l'ensemble des mouvements visuels qu'il peut présenter, il semble tout à fait exclu que des schémas non spatiaux, tels les mots, puissent de quelque façon approximer les événements que régularisent les règles syntaxiques du langage visuel.

Ainsi, à partir des modes de relation entre les colorèmes, les régions et les diverses perspectives, l'ensemble de ces descriptions permet de reconnaître et de distinguer les divers espaces perceptuels qui correspondent à la spécificité de ces regroupements élaborés par le producteur, donnés à voir, même s'ils correspondent à des expériences spatiales relevant de champs sensoriels différents. Le champ dit visuel du plan pictural, qui offre l'instrumentation pour

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

l'élaboration de divers espaces perceptuels différents de l'espace visuel, est le plus souvent utilisé en vue de construire une représentation d'espaces organiques constitués par des stimuli et par les modes d'interrelation et d'intégration de ces stimuli qui diffèrent totalement de ceux qui peuvent regrouper les stimuli visuels.

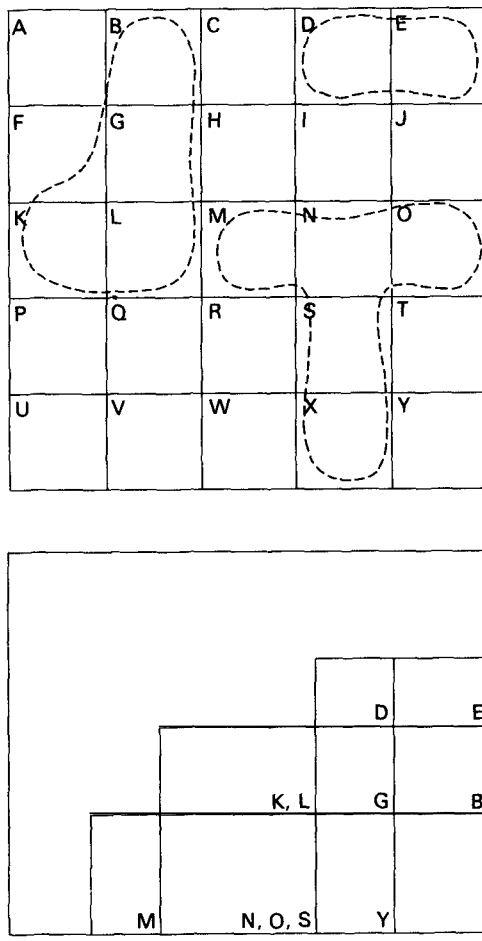


Figure XXIV : Établissement de trois frontières pour lesquelles :
1. M, N, O, S et Y correspondent à la profondeur « a »,
2. K, L, G et B correspondent à la profondeur « b »,
3. D et E correspondent à la profondeur « c ».

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

De façon générale, les espaces organisés dans les zones proches du corps propre renvoient aux expériences émotives/ conceptuelles des espaces tactiles, thermiques, posturaux, buccaux, kinesthésiques, auditifs, etc. Les espaces construits à distance moyenne renvoient aux expériences kinesthésiques, auditives et visuelles. Les espaces évoqués à grande distance renvoient aux expériences auditives, mais surtout visuelles.

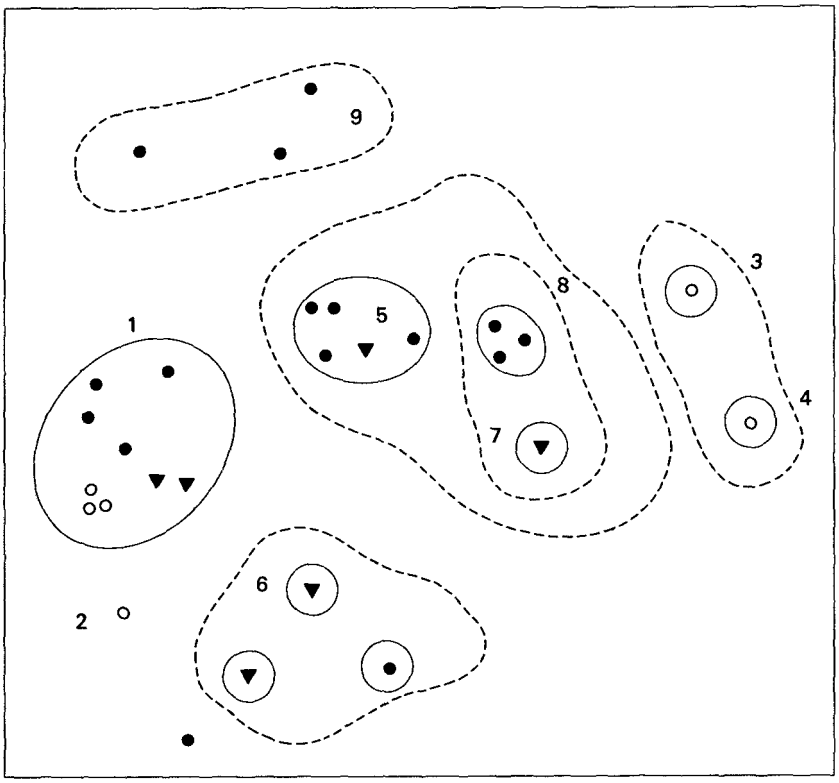


Figure XXV : Des frontières sont tracées pour regrouper des régions en super régions, avec des indices marquant des intensités dans les variables visuelles, des vectorialités, etc.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

La plupart des œuvres picturales plus traditionnelles en Occident se construisent sur la disjonction/juxtaposition des espaces tactiles au premier plan, kinesthésiques au plan intermédiaire, visuels au troisième plan, bien que ces derniers sont soumis à la contradiction de la difficulté de réaliser la perception visuelle dans des plans trop lointains et la résurgence de caractéristiques d'espaces non visuels dans la représentation de ces espaces lointains.

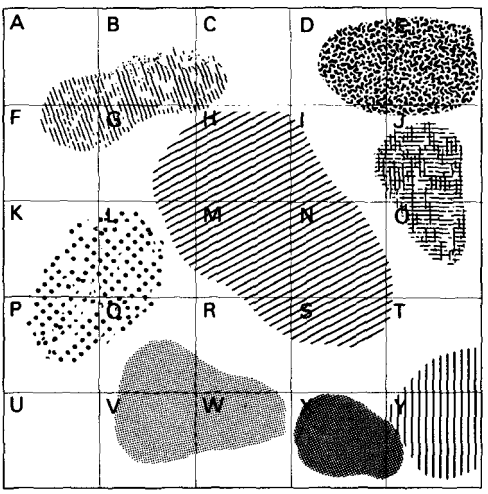


Figure XXVI : Des graphes évalués tonalement peuvent représenter des positions de profondeur, des intensités ou vectorialités différentes

Ces disjonctions entre les espaces perceptuels entraînent la constitution d'une courbe spatiale englobant les diverses profondeurs, qui apparaîtra plus ou moins chaotique ou disjointe, selon la potentialité de l'ensemble d'être réintégré à un niveau plus synthétique par certaines de ses caractéristiques structurelles.

En opposition avec certaines procédures des analyses typologiques, probabilistes ou statistiques, l'analyse sémiologique ne peut écarter comme élément de la structure de l'œuvre aucune des régions qui lui paraissent disjonctives, hétérogènes, idiosyncratiques, non reliées ou non reliables à l'espace perceptuel global construit par un plan pictural donné. Ces oppositions/disjonctions forment le matériau sémiotique même du discours visuel en tant que

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

discours cognitif et performatif tendant à la production d'une spatialité unifiée à même le caractère hétérogène de l'expérience elle-même.

Le but de l'analyse sémiologique, à partir d'une expérimentation actuelle des tensions/contrastes/ruptures affectant les éléments du discours, sera de construire une représentation spatiale permettant leur intégration perceptuelle. Ces mécanismes d'intégration, dont les points de repère sont fournis par le traitement particulier accordé par un producteur aux variables visuelles, reposent sur les tensions émotives et conceptuelles du percepteur lui-même, actualisées dans l'expérimentation de l'œuvre et par là ouvertes à des constructions modélisatrices non clivées, mais intégratrices des discontinuités internes. À défaut de ce saut dans la représentation, l'œuvre visuelle demeure elle-même non unifiée, relativement chaotique, en d'autres mots non connue, non comprise par ce percepteur.

SEGMENTATION SYNTAXIQUE

La segmentation syntaxique du texte visuel découle directement des jonctions/disjonctions mises à jour par l'analyse syntaxique entre les régions quant à leur position dans la troisième dimension. Cette segmentation peut présenter des analogies avec la division du champ déjà opérée par la vision périphérique, puisque la profondeur est une construction perceptuelle réalisée d'après quelques points de repère dans le champ visuel. Mais la segmentation synthétique en divergera essentiellement en ce qu'au lieu d'isoler des super régions, elle les distinguera dans une hiérarchisation énergétique qui révèle leurs liaisons et interrelations spécifiques.

En utilisant le terme « texte » pour désigner une œuvre visuelle, telle que peinture, photographie, sculpture, etc., en analogie avec l'emploi qui en est fait dans le domaine verbal, nous désirions en retenir deux caractéristiques : le fait qu'un texte possède une certaine autonomie structurelle par laquelle les parties se comprennent comme fonction du tout, sans prétendre décider de ce qui peut être véritablement défini comme texte autonome dans le verbal. En outre, nous voulions évoquer la connotation plurielle du terme, en opposition avec l'analogie de l'œuvre visuelle avec une simple

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

phrase propositionnelle comme celles qui composent la prose verbale.

Sur la foi d'une possibilité de traduction du langage visuel en langage verbal, Umberto Eco a déjà observé que la simple description d'une silhouette de cheval dessinée sur une feuille requiert le concours d'un grand nombre d'énoncés verbaux[35]. À ce titre, la description d'une œuvre visuelle plus complexe correspondrait à un très grand nombre d'énoncés redevables d'une grammaire du texte plus que d'une grammaire propositionnelle.

Mais à tous égards, il convient davantage de parler ici de grammaire du champ, puisqu'aucun des sous-ensembles de l'œuvre visuelle ne peut être doté de la structure des énoncés verbaux composant un texte, soit l'enchaînement des syntagmes de nom, verbe, prédicat (SN-SV-SP) à l'intérieur de paradigmes syntaxiques telles les modalités temporelles, etc. En aucune façon, l'analyse du champ visuel ne peut trouver appui dans une grammaire générale du texte, à la vérité inexistante, sauf pour cette grammaire du récit greimassienne liée à une théorie de l'action pragmatique dans la réalité externe, relativement étrangère à l'activité de représentation mise en jeu dans l'expression visuelle artistique. En dépit de quelques travaux récents, comme ceux de Ray Jackendoff[36], plus soucieux de la fonction cognitive et perceptuelle du langage, la majorité des grammaires du verbal sont fondées sur une occultation radicale de la dimension spatiale dans l'expérience humaine au profit de la succession temporelle, en accord avec les tendances les plus fondamentales de toute la philosophie occidentale[37].

Pour réduire l'assimilation des super régions et des régions dynamiquement distinctes et en interrelation dans le champ visuel à des énoncés verbaux, et bien qu'elles remplissent des fonctions analogues, nous appellerons « événements » les agglomérats de régions dotés d'une énergie spécifique et contrastante qui les « autonomise » comme nœuds dynamiques dans le champ et les positionne à des niveaux suffisamment distincts dans l'échelle des profondeurs.

Pour autant que ces régions-événements représentent des condensations très fortes d'énergie et qu'ils apparaissent en positions disparates, impliquant des bifurcations et sauts dans le champ, ils ne contrediraient pas la proposition de René Thom à l'effet que « tout événement est une catastrophe » ; ils pourraient être éventuelle-

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

ment modélisables dans une grammaire des catastrophes, comme nous l'avons déjà suggéré pour le texte poétique[38].

Ces événements visuels se présentent en effet comme des groupements qualitatifs et énergétiques complexes, hiérarchisés entre eux par leur énergie propre et aptes à s'interrelier par divers mécanismes d'enveloppement, d'emboîtement, d'attraction optique ou de rythmes de successions topologiques. Ils présentent en outre, sur un plan interne, des sous-événements plus ou moins intégrés ou discontinus dans leur région contenante en interrelation active avec les autres événements du champ à partir de leur position environnementale propre. Par ailleurs, certaines discontinuités radicales dans la liaison tridimensionnelle, souvent explicitées par des systèmes de perspectives hétérogènes, instaurent des noeuds énergétiques problématiques, formant des pôles antagonistes au discours des régions ambiantes.

Dans sa démarche de modélisation des éléments structurels du champ visuel, la sémiologie visuelle sera soucieuse d'éviter l'obstacle qu'a constitué pour de nombreuses grammaires verbales un mode de représentation graphique utilisant le « stemma », soit un trait discontinu, neutre, de degré zéro et destiné à figurer les relations entre ses termes principaux. Cet artifice graphique, comme l'a montré J. Petitot-Cocorda[39], risque le plus souvent de mener à une substantialisation des termes, à une réification figée de la relation et à une assimilation par la logique de l'identité. Comme l'a suggéré déjà Kurt Lewin, il apparaît plus heuristique de faire appel aux notions de régions topologiques et ensemblistes pour représenter, à des niveaux plus abstraits, des liaisons dynamiques entre éléments en transformation.

Nous proposons donc de substituer au « stemma » des courbes en hélice, diversement « tire-bouchonnées », susceptibles de rappeler l'interaction continue et réciproque des régions entre elles. Cette forme de représentation graphique marque en outre que nous généralisons à toutes les interrelations entre régions du champ visuel l'effet « rubber-band » que R. Arnheim avait observé dans l'intertension attractive qui relie les régions périphériques d'un tableau à sa région focale[40]. Cette tension élastique existe, selon la sémiologie topologique, entre toutes les régions du champ, même définies comme séparées ou étrangères en regard de certaines de leurs caractéristiques, à cause de la tension perceptive elle-même toujours génératrice de

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

mouvements de rapprochement/éloignement dans les trois dimensions. En particulier, cette tension élastique est caractéristique du lien pulsatif entre les régions du plan pictural qui redoublent ou réitèrent les structures du plan original et les énergies de celui-ci.

Les événements visuels peuvent être représentés par des figures oblongues, de dimensions variables selon leur impact énergétique, sur lesquelles seront positionnées, par intersection, les événements qui leur sont subordonnés par emboîtement ou encastrement. Les liaisons offertes par le plan pictural entre les événements principaux ou subordonnés, qu'il s'agisse de superposition, de liens optiques, d'effets d'ombre, etc., seront représentées par des courbes pointillées.

On pourrait schématiser la structure syntaxique d'une oeuvre visuelle hypothétique de la façon suivante, en regroupant les premières régions périphériques formant un événement sous une majuscule (EA, EB, EC ...), de même que les sous-événements (SE) ayant fonction manifeste de liaison entre événements :

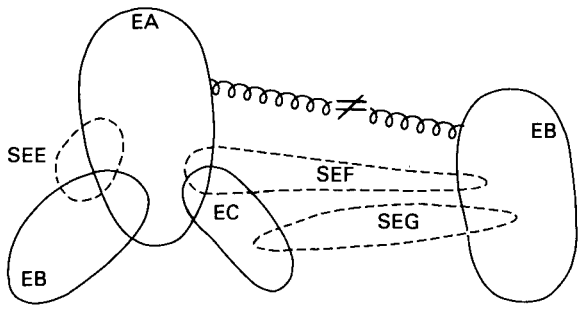


Figure XXVII : Modélisation graphique de la structure syntaxique d'une oeuvre visuelle (EA et EB représentent deux événements principaux reliés par une forte disjonction (≠). Les régions EB et EC sont des subordonnées de EA (emboîtement et encastrement). Les sous-événements : SEE relie EA à EB ; SEF relie EA, EC et EB ; SEG relie EC à EB.)

L'ampleur d'une application pragmatique de l'analyse syntaxique d'une œuvre visuelle nous interdit de l'inclure dans le présent ouvrage. Le lecteur est prié de s'y référer dans une publication parallèle[41].

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Nous devons de même confier à un ouvrage ultérieur l'élaboration de la sémantique de la sémiologie topologique visuelle qui en constitue le troisième terme. Toute tentative d'interprétation du langage visuel ne peut reposer, selon nous, que sur l'analyse des données syntaxiques qui le constituent, mais ses hypothèses principales n'ont pu qu'affleurer dans l'étude des théories syntaxiques. Cela est inévitable puisque toute grammaire ne consiste qu'en l'ensemble des moyens par lesquels le sens est véhiculé par l'intermédiaire de matériaux sémiotiques particuliers.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Notes bibliographiques

1. Louis HJELMSLEV, *Prolégomènes à une théorie du langage, ibid.,* p. 40.
2. Louis HJELMSLEV, *op. cit.,* p. 47.
3. Louis HJELMSLEV, *op. cit.,* p. 59.
4. Louis HJELMSLEV, *op. cit*., p. 189.
5. Kurt LEWIN, Régression, rétrogression et développement (1941), *Psychologie dynamique, ibid.,* p. 132.
6. Louis HJELMSLEV, *Op. Cit.,* p. 48.
7. Louis HJELMSLEV, Op. *Cit.,* p. *55*.
8. Kurt LEWIN, Le conflit dans les modes de pensée aristotélicien et galiléen dans la psychologie contemporaine (1931), *Psychologie dynamique,* Paris, P.U.F., 1959, p. 44.
9. *Anthropologie et calcul,* Paris, Union générale d'édition coll. 10/18, série 7, 1971.
10. — M. SALOMÉ-LAGRANGE, Un aspect du traitement des images, les codes analytiques élaborés au Centre d'analyse documentaire pour l'archéologie du C.N.R.S., *Interphotothèque,* numéro spécial « Le traitement automatisé de l'image », 33-34, décembre 1977, pp. 175-188.

    — Conprie LEENDERT D., Iconclass, Procédé d'analyse iconographique des objets d'art, *MUSEUM,* vol. *XXX,* n^{os} 3-4, 1978, pp. 194-198.

    — Marie SALOMÉ-LAGRANGE, *Analyse sémiologique* et *histoire de l'art,* Paris, Klincksieck, 1973, p. 16.
11. J.L. CHANDON, *S.* PINSON, *Analyse typologique* — Théories et *applications,* Paris et New York, Mossan, 1981, p. 4.
12. J.L. CHANDON, *S.* PINSON, *op. cit., p*. 26.
13. J.L. CHANDON, *S.* PINSON, *op. cit.,* p. 4.
14. M. SALOMÉ-LAGRANGE, *op. cit.,* p. 24.
15. M. SALOMÉ-LAGRANGE, *op. cit.,* pp. 24-25.
16. M. SALOMÉ-LAGRANGE, *op. cit.,* p. 33.
17. Cf. James Gips, *Shape grammars and their* uses, Basely Stuttgart, BirkHaüser Verlag, 1975.
18. Kurt LEWIN, Formalization and Progress in Psychology, *Field Theory in Social Science,* New York, Harper & Brothers, 1951, p. 1.
19. Louis MARIN, Éléments pour une sémiologie picturale, *Les sciences humai*nes et *l'œuvre d'art,* Bruxelles, La Connaissance, pp. 113 sq.
20. René LINDEKENS, *Éléments pour une sémiologie de la photographie, ibid.,* p. 56.
21. René LONDEKENS, *op. cit.,* p. 57.
22. G. Th. BUSWELL, *How people look at pictures,* Chicago, 1935.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

23. I. WALMAN, Aspect temporel de la perception de l'œuvre picturale, *Scien*ces *de l'art,* 1966, Tome III, pp. 136-144, p. 140.
24. Rudolf ARNHEIM, *Art and Visual Perception, ibid.*, p. 364.
25. Rudolf ARNHEIM, op. *cit.,* p. 363.
26. Umberto ECO, *L'ouvre ouverte,* Paris, Seuil, 1965.
27. Jean PIAGET, *Les formes élémentaires de la dialectique, ibid.,* p. 119.
28. Jean PIAGET, *op. cit.,* p. 10.
29. Robert FRANCES, La perception des formes et des objets, *Traité de psychologie expérimentale, VI, La perception,* Paris, P.U.F., 3e éd., 1975, pp. 220-254.
30. Paul BOUISSAC, Iconicity and Pertinence, *Toronto* Semiotic *Circle Prepublication* series, Victoria University, 1984, no 1, p. 8.
31. Jean MOLINO, Structure et littérature, *Archives européennes de sociologie,* 1973.
32. J.L. CHANDON, S. PINSON, Op. cit., p. 163.
33. J.L. CHANDON, S. PINSON, *op. cit.,* p. 176.
34. George F. BERTCH, Vibrations of the Atomic Nucleus, *Scientific American,* mai 1983, vol. 248, n. 5, p. 62-73.
35. Umberto Eco, Pour une reformulation du concept de signe iconique, *Communications,* 29, 1978, p. 164.
36. Ray JACKENDOFF, Semantics *and Cognition,* Cambridge Mass., M.I.T. Press, 1983, p. 170-175.
37. Didier FRANK, *Heidegger et le problème de l'espace,* Paris, Minuit, 1986.
38. F. SAINT-MARTIN, De la parole à l'écriture, Avant-propos, *La Fiction du réel, poèmes 1953-1975,* Montréal, L'Hexagone, 1985.
39. Jean PETITOT-COCORDA, *Morphogénèse du sens* I, Paris, P.U.F. pp. 141-142.
40. Rudolf ARNHEIM, *The Power of the Center, A Study of Composition in the Visual Arts,* Berkeley, University of California Press, 1982, p. 240.
41. Fernande SAINT-MARTIN, Analyse syntaxique de Mascarade de Pellan, *Protée,* Université du Québec à Chicoutimi, vol. 14, n° 3, automne 1986, pp. 27-40.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Annexes

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Annexe **I**

Informations préalables (par vision périphérique)

■ **Description des régions (par scanning)**

Toutes petites
Toutes moyennes
Toutes grandes
Petites et moyennes
Petites et grandes
Moyennes et grandes
Petites, moyennes et grandes

■ **Division compositionnelle de la surface**

À L'HORIZONTALE (de gauche à droite)

une demie — une demie	par l'oblique harmonique par l'oblique dysharmonique par la verticale par la courbe
un tiers — deux tiers	par l'oblique harmonique par l'oblique dysharmonique par la verticale par la courbe
un tiers — un tiers — un tiers	par l'oblique harmonique par l'oblique dysharmonique par la verticale par la courbe
deux tiers — un tiers	par l'oblique harmonique par l'oblique dysharmonique par la verticale par la courbe

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

un quart — un quart — un quart — un quart
- par l'oblique harmonique
- par l'oblique dysharmonique
- par la verticale
- par la courbe

Focalisation circulaire

All-over

À LA VERTICALE (de haut en bas)

une demie — une demie
- par l'oblique harmonique
- par l'oblique dysharmonique
- par l'horizontale
- par la courbe

un tiers — deux tiers
- par l'oblique harmonique
- par l'oblique dysharmonique
- par l'horizontale
- par la courbe

un tiers — un tiers — un tiers
- par l'oblique harmonique
- par l'oblique dysharmonique
- par l'horizontale
- par la courbe

deux tiers — un tiers
- par l'oblique harmonique
- par l'oblique dysharmonique
- par l'horizontale
- par la courbe

un quart — un quart — un quart — un quart
- par l'oblique harmonique
- par l'oblique dysharmonique
- par l'horizontale
- par la courbe

Cruciforme
Cruciforme décalée Damier implicite Damier explicite
Circulaire concentrique

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

■ **Sources d'éclairage dans le plan pictural**

Réflection d'une source lumineuse imagée à l'interne
Réflection de plusieurs sources d'éclairage internes
Réflection d'une source d'éclairage externe à l'œuvre
Réflection de plusieurs sources d'éclairage externes
Production d'ombres portées
Clair-obscur (du foncé au clair dans certaines masses)
Pures luminosités chromatiques

■ **Type de vision sollicitée par les diverses cases**

	Fovéale	Maculaire	Périphérique	
Case 1				
Case 2				
Case 3				
Case 4				
Case 5				
Etc.				

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

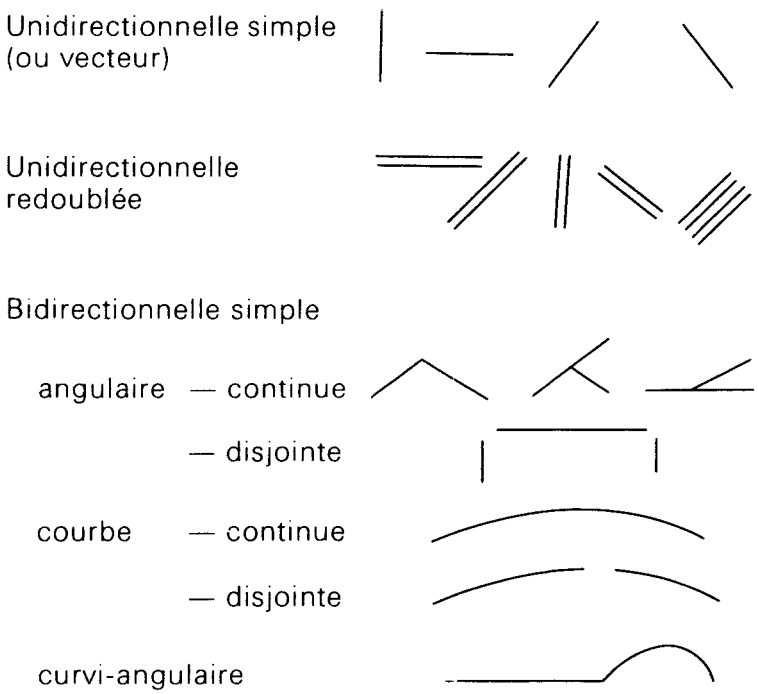
Annexe **II**

Caractéristiques des formes

■ **Formes actuelles**

FORMES OUVERTES

LINÉAIRES



Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Bidirectionnelle redoublée

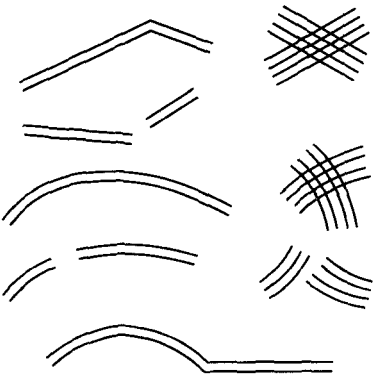
angulaire — continue

— disjointe

courbe — continue

— disjointe

curvi-angulaire



Polydirectionnelles simples

angulaire
régulière — jointe

— disjointe

irrégulière — jointe

— disjointe

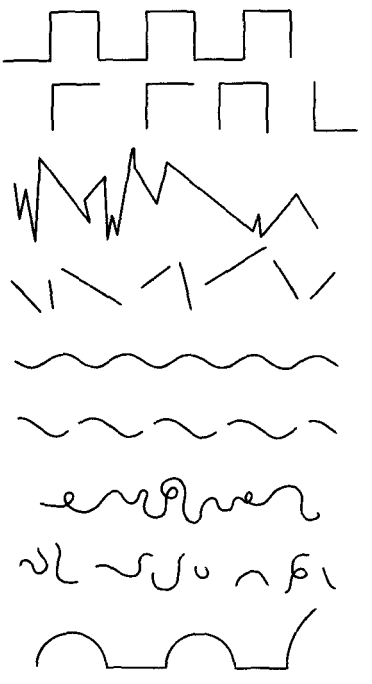
courbe
régulière — jointe

— disjonte

irrégulière — jointe

— disjointe

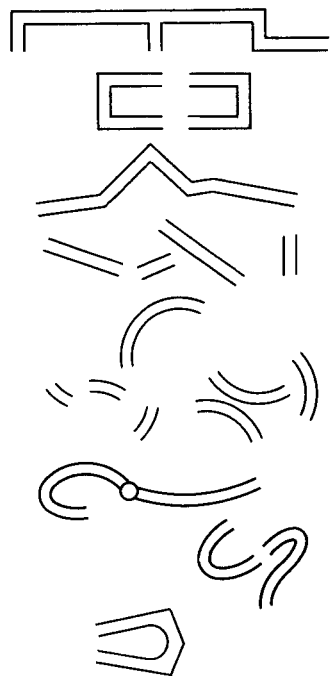
curvi-angulaire



Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Polydirectionnelles redoublées

angulaire
régulière — jointe
— disjointe
irrégulière — jointe
— disjointe
courbe
régulière — jointe
— disjointe
irrégulière — jointe
— disjointe
curvi-angulaire



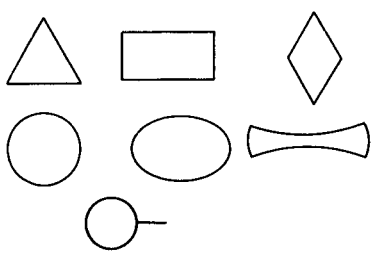
MASSES: Quantités aux contours flous, frontières non marquées, ou cernées de lignes ouvertes.

FORMES FERMÉES (simples — complexes)

FORMES SIMPLES

Forme simple régulière symétrique

angulaire
courbe
droite et courbe



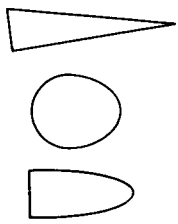
Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Forme simple régulière asymétrique

angulaire

courbe

droite et courbe

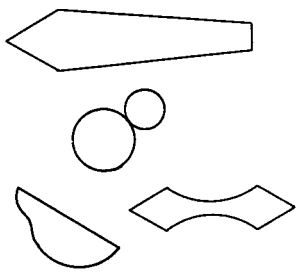


Forme simple irrégulière symétrique

angulaire

courbe

droite et courbe

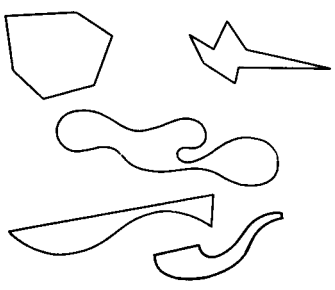


Forme simple irrégulière asymétrique

angulaire

courbe

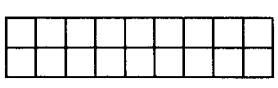
droite et courbe



FORMES COMPLEXES

Formes complexes circonscrites symétriques

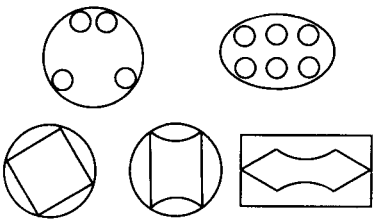
angulaires



Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

courbes

angulaires et courbes

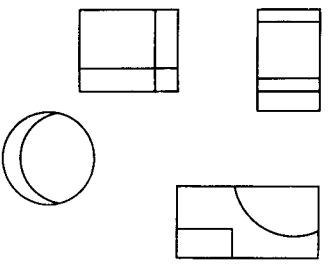


Formes circonscrites asymétriques

angulaires

courbes

angulaires et courbes



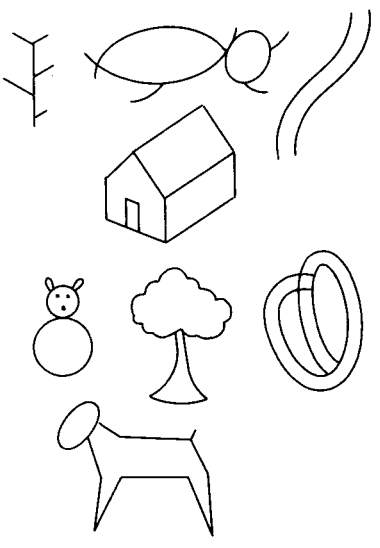
Formes complexes par adjonction / superposition

linéaires

fermées angulaires

fermées curvilignes

fermées
curvi-angulaires



■ Formes virtuelles

Les formes *virtuelles* peuvent présenter l'une ou l'autre des caractéristiques des formes actuelles.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Annexe **III**

Analyse
des colorèmes

■ **Texture**

DU SUPPORT

Granulosité faible
Granulosité moyenne
Granulosité forte
Grande tension (sur faux cadre ou collé au mur)
Ondulé/flou
Tissage oblique

DU PLAN PICTURAL

Effilochement du support
Inscription en creux
Lacérations
Surface teinte
Aplat lisse
Aplat mat
Reliefs moyens
Reliefs prononcés
Touches tachetées
Touches striées
Touches juxtaposées
Touches superposées
Hachures
Bulbosités (gouttelettes)
Empâtement
Dégoulinures
Touches continues

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Pointillés en relief
Réserve (du support)
Gonflement par tressage ou coutures
Superposition de surfaces par collage
Glacis (transparences)
Vernis mat
Vernis luisant

Les formes virtuelles prolongent des vectorialités des formes actuelles ou les regroupent selon les mêmes lois gestaltiennes qui s'appliquent aux formes actuelles. Aussi nombreuses que les formes actuelles et décisives dans la structuration syntaxique, elles possèdent les mêmes traits distinctifs que les formes actuelles et seront décrites par les paramètres qui viennent d'être énumérés.

■ **Les couleurs**

TONALITÉS

Régions	Très assombri	Assombri	Pâli	Très pâli	Clair-obscur	Ne s'applique pas	
1							
2							
3							
4							
5							

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

CHROMATISME

						Saturation		Luminosité		
Chroma	Clair	Foncé	Rouge	Bleu	Jaune	Oui	Non	Forte	Moyenne	Faible
Rouge										
Bleu										
Jaune										
Vert										
Orangé										
Violet										
Ocre										
Pourpre										
Brun										
Rose										
Blanc										
Noir										
Gris										

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

■ **Vectorialités au sein d'un colorème**

Horizontale
Verticale
Oblique harmonique
Oblique dysharmonique
Circulaire centrifuge
Circulaire centripète
Arcs de cercle
Orthogonale
Focale (cible)
En arabesque
Spiralé
Ondulatoire
Enveloppement du bas par le haut
Enveloppement du haut par le bas
Enveloppement de la gauche par la droite
Enveloppement de la droite par la gauche
Mouvement arrêté par une frontière
En gerbes
Angulaire
Mouvement virtuel dans un champ ambiant
Mouvement interrompu par côtés périphériques

■ **Caractéristiques des frontières des colorèmes**

Contour net
Ligne-contour
Dégradés
Frontières dissoutes
Ouverte sur le côté périphérique supérieur
Ouverte sur le côté périphérique inférieur
Ouverte sur le côté périphérique gauche
Ouverte sur le côté périphérique droit

■ **Dimension**

La dimension des colorèmes est décrite à partir de leur extension perceptuelle au sein d'une case et de leur possible expansion dans des cases avoisinantes, selon le barème de cinq colorèmes perçus par case. Ainsi, chaque colorème sera décrit comme occupant 1/5, 2/5, 3/5, 4/5 ou 5/5 de la case. Le même barème est appliqué à son expansion dans les cases voisines.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

■ Types de liaisons entre colorèmes adjacents

	Voisinage	Séparation	Enveloppement	Emboîtement	Répétition	Récurrence	Juxtaposition	Superposition	Effets de contrastes chromatiques (film)
A1-A2									
A2-A3									
A3-A4									
A1-A5									
A4-A5									
A5-A3									
A5-A4									
A1-B1									
A2-B4									
A3-B3									
A3-F1									

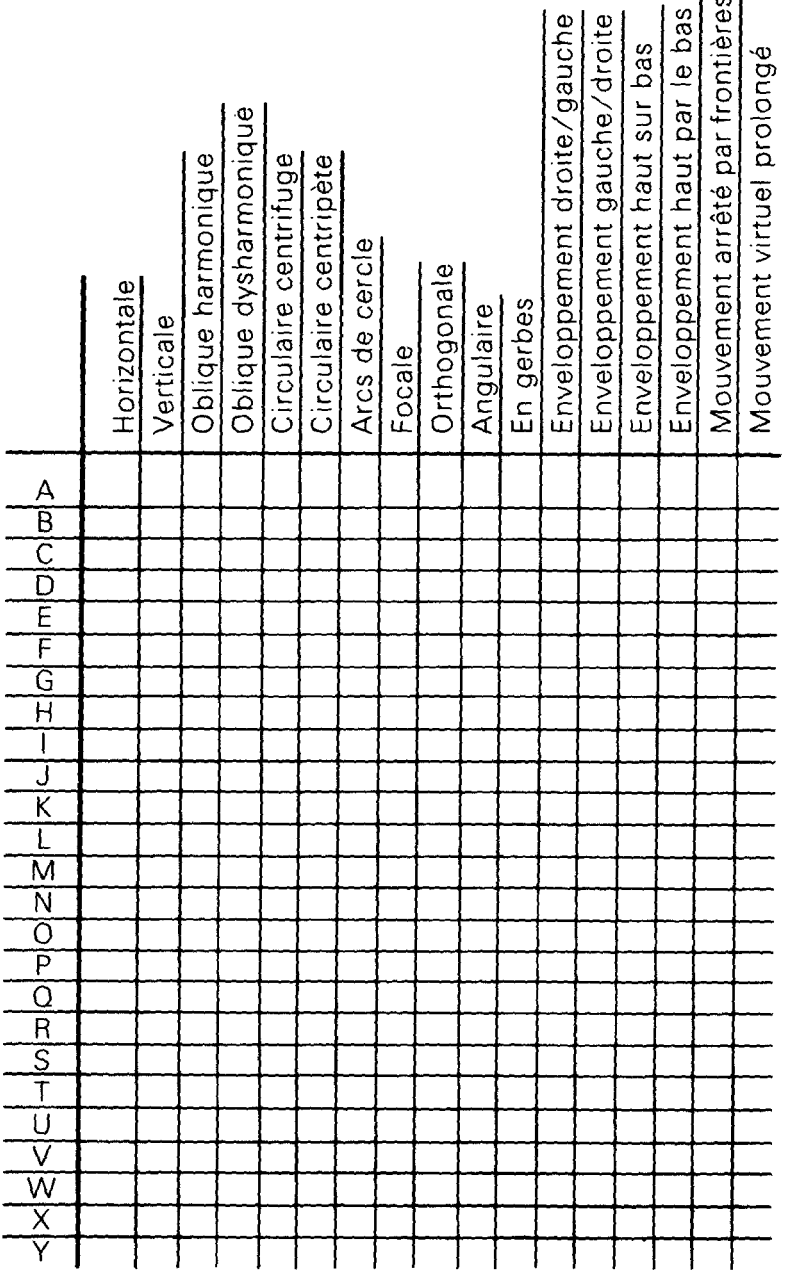
ou encore, dans la case H:

H1-H2									
H2-H3									
H3-H4									
H4-H5									
H1-H5									
H5-H2									
H5-H3									
H1-C3									
H2-I4									
H3-M1									
H4-G2									
H1-G1									
H3-G3									

Cette mise en relation des colorèmes entre eux peut s'effectuer, selon les besoins, partiellement ou sur la totalité des cases.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

■ Vectorialités dans une case



Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Annexe **IV**

Système de notations

■ Pôles chromatiques

Les termes désignant les pôles chromatiques, c'est-à-dire la nuance saturée vers laquelle tend une région chromatique, autrement appelée le chroma, peuvent être abrégés de la façon suivante :

BI : blanc

N : noir

J : jaune

R : rouge

B : bleu

O : orangé

Ve : vert

Vi : violet

Oc : ocre

Br : brun

Gr : gris

Ro : rose

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

■ **Tonalités**

Cl : clair

Ob : sombre/obscur

Cl/Ob : effet de clair-obscur

■ **Vectorialités**

Foc : effet de focalisation

Lat : effet de latéralisation

: mouvement centripète-centrifuge

: axialité verticale

: axialité horizontale

: diagonale harmonique

: diagonale dysharmonique

■ **Liaisons topologiques/gestaltiennes**

∪ : Voisinage, association, fusion

: Séparation

\+ : Succession

 : Continu

: Discontinu

/ : Frontière

« : En avant

» : En arrière

: Superposition

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

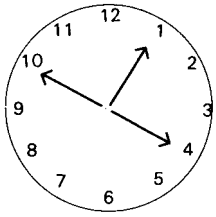
■ Identification de la grille d'apposition

A, B, C, ... X

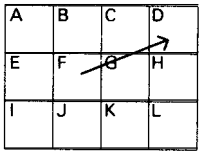
La liste ordonnée des lettres majuscules de l'alphabet désigne la suite, de gauche à droite et du haut vers le bas, des « cases » produites par la grille d'apposition.

A1 — A2 — A3 ... A5

Partie d'une case, numérotée dans le sens des aiguilles de l'horloge, marquant les points cardinaux et le centre.



Des traits orientés, selon le modèle de l'horloge, indiquent les orientations des vecteurs principaux, dans une case ou une région plus grande : 1 h, 4h, 10 h.



La formule reliant deux cases par un trait orienté vers un point de l'horloge indique qu'un vecteur venant de la première case se rend jusqu'à la deuxième case : F 1 h D.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

MARQUIS
Montmagny, Qc
juin 1994

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert