

Voici mon cours de technologie de communication dédié à l'analyse de l'image en l'état actuel de non finition, avec une mise en forme perfectible, decoquilles, pas de sommaire ni de bibliographie, sans doute des erreurs, des amalgames et des longueurs, mais une "condensation" structurée de textes et de réflexions qui m'ont aidé à mieux lire, pratiquer et enseigner l'approche de l'image.

Merci de me faire part de vos critiques et de vos remarques pour m'aider à faire progresser ce texte et ce cours.

thierry chancogne
École supérieure d'arts appliqués de Bourgogne (ESAAB)
Rue d'Estutt de Tracy
58 000 Nevers

L'objectif de cette «initiation à l'image de communication» est de proposer un ensemble d'outils conceptuels, terminologiques et méthodologiques aux concepteurs et créateurs de ce type d'image qui se met au service de l'économie d'une société de la communication et des services.

L'objet de cette étude concerne ces "images" qui constituent des réponses à des problèmes de communication ; ces images qui répondent à certaines stratégies, à certains objectifs, à certaines contraintes ; ces images qui s'intègrent dans la perspective d'un projet répondant à un besoin du monde de la communication de masse.

L'objet de cette étude, forcément lacunaire, généralisante et subjective, est de tenter de mettre en place un arsenal d'outils, parfois très théoriques, parfois plus directement applicables, mais toujours intimement liés à une pratique stratégique et génétique des documents de communication visuelle.

L'objectif, peut être angéliste, de ce travail est de tenter de recueillir et d'articuler un ensemble de connaissances issues de différents territoires des sciences de la communication afin de permettre de mieux concevoir et de mieux défendre des projets de communication visuelle.

Intervenir dans un processus de communication au stade de la conception de la forme visuelle des messages, c'est sans doute poser deux problèmes essentiels.

Le premier, plus général, concerne le processus de communication : Qu'est-ce qu'un processus de communication ? Comment peut-on communiquer ? Quelles sont les différentes parties intéressées par un processus de communication ?

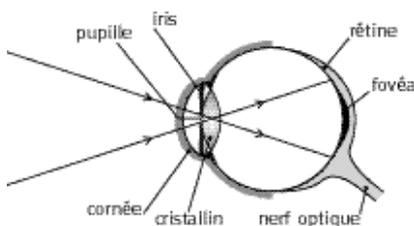
Le deuxième, plus spécifique, concerne l'image et sa capacité, justement, à communiquer : Qu'est-ce qu'une image ? Qu'est-ce qu'une image peut dire ? Quels outils d'analyse utiliser pour explorer les signes qu'elle nous propose ? On pourrait commencer par traiter du problème de la communication et voir comment l'image, avec ses moyens propres, est susceptible de s'inscrire dans ce processus de communication. Cependant, on risquerait de perdre l'objet premier de nos préoccupations, notre spécificité de créateurs et de concepteurs d'images.

C'est pourquoi nous commencerons par nous intéresser à l'image, à ses constituants, à la perception que nous avons de cette image, à ses modes de fonctionnement... afin de pouvoir l'intégrer dans un deuxième temps au processus plus vaste de la communication : "l'image de communication".

Il est sans doute tautologique de dire que l'image n'existe que parce que nous sommes capables de la voir et que nous voyons parce que nous sommes dotés (pour la plupart d'entre nous) d'une paire d'yeux. Il est sans doute plus intéressant de montrer, avec la notion de regard, combien la vision engage tout notre identité et combien la perception visuelle, loin d'être une activité passive, nous engage dans une construction, une représentation voire une sémiotisation du monde.

Lors de cette étude de la perception visuelle, nous nous appuyerons sur les travaux de Jacques Aumont et notamment, son ouvrage *l'image* (1990).

1.1 L'APPAREIL OCULAIRE



L'appareil photographique est une sorte de métaphore technique de l'œil : l'œil "capture" les rayons lumineux grâce au dispositif optique que sont cornée, pupille et cristallin et les concentre sur cette sorte de plaque photosensible qu'est la rétine.

La rétine est constituée de deux types de capteurs lumineux : les cônes, motivés lors de la vision diurne chromatique et précise ; et les bâtonnets, responsables de la vision nocturne achromatique et de faible acuité. Le récepteur sensoriel local qu'est l'œil est capable de repérer et d'interpréter le phénomène lumineux en termes de couleur et de contrastes.

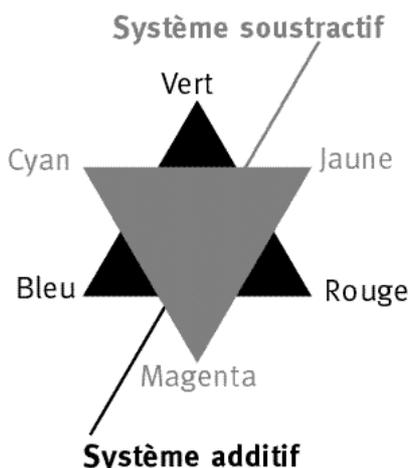
1.1.1 LA COULEUR

La couleur est un phénomène lumineux. Chaque couleur est caractérisée par des intensités et des fréquences, des longueurs d'onde de l'émission d'énergie lumineuse.

La lumière qui nous parvient des objets est réfléchiée par eux. La plupart des surfaces absorbent certaines longueurs d'onde et ne réfléchissent que les autres. Contrairement à notre impression spontanée, la couleur n'est pas sur les objets (pas plus que la luminosité), mais "dans" notre perception.

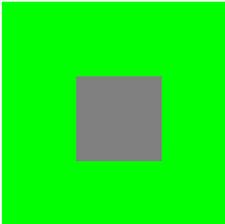
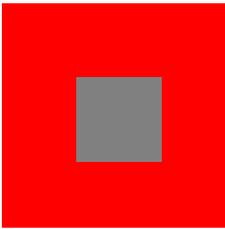
Le classement empirique des couleurs se fait en conjuguant trois paramètres :

- la longueur d'onde qui définit la teinte ou dominance
- la saturation, c'est à dire la "quantité" de cette longueur d'onde (par exemple la quantité d'un pigment de telle teinte par rapport à un liant)
- la luminosité (ou contraste de valeur) ou luminance. Parfois dominance et saturation sont regroupées sous le terme de chrominance.



Au delà de la découverte d'Isaac Newton (1669-1671) de la réfraction / décomposition de la lumière blanche en un spectre chromatique, deux systèmes théoriques physiques régissent l'approche de la couleur :

> La synthèse des lumières (Young, dès 1801) montre que l'on peut obtenir toutes les couleurs (à l'exception de couleurs liées à certaines matières comme le doré, le fluores-



contraste simultané de couleurs

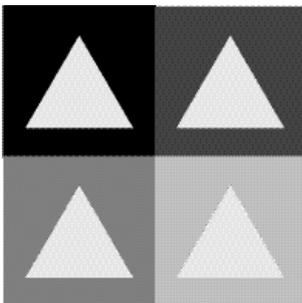
cent) à partir de trois lumières primaires (c'est à dire indécomposables) : le rouge, le vert et le bleu. On parle de synthèse additive : on ajoute des couleurs pour atteindre à la «valeur» de référence de la lumière blanche, somme newtonnienne de toutes les longueurs d'onde.

> La technologie des pigments (Le blon 1756, puis Chevreul 1839) amène la synthèse soustractive : on peut définir toutes les couleurs grâce à trois autres couleurs primaires : le cyan, le magenta et le jaune. Le blanc est cette fois la «couleur» initiale obtenue par soustraction des différentes couleurs de peinture (ou d'encre). Le blanc est la couleur du support. La somme des couleurs donne théoriquement le noir et pratiquement un brun très foncé appelé noir trichrome.

Les primaires de chaque système sont les secondaires de l'autre, c'est-à-dire les primaires mélangées à parts égales, deux à deux.

On doit également citer l'approche physiologique initiée par Goethe en 1810 et aboutissant notamment à la sphère des couleurs de Johannes Itten (1888-1967). L'expérience fondamentale est celle du contraste successif au cours de laquelle l'œil nous fait percevoir un carré fantôme vert si nous fermons les yeux après avoir fixé un carré rouge. Cette expérience semble prouver que l'œil "appelle" une couleur dite "complémentaire" pour rétablir un "équilibre". La seule couleur qui n'en appelle aucune, et qui peut donc être appelée couleur neutre, est le gris moyen. Itten intègre ces observations et construit une sphère des couleurs au sein de laquelle les couleurs se disposent circulairement le long de l'équateur. Le blanc et le noir y sont les pôles et le gris moyen occupe le centre.

1.1.2 LE CONTRASTE



contraste simultané de valeurs

La capacité de notre œil à repérer les régularités du flux lumineux en termes de contrastes lui permettent de circonscrire les surfaces lumineuses homogènes. Cette propriété permet l'organisation du champ visuel en un espace lumineux constitué d'objets, de figures lumineuses.

La luminosité d'une surface est presque entièrement déterminée par sa relation à celle de son arrière-fond : un même objet identiquement éclairé sera jugé plus lumineux sur un fond plus sombre.

La luminosité d'un arrière-fond a également une incidence sur la perception de la forme en avant-plan. Une figure lumineuse, sans doute en référence à l'archétype de la lumière solaire, irradiante et centrifuge, aura tendance à se dilater. Un fond clair aura tendance à s'expanser et à venir "ronger" la figure sombre en avant-plan (qui aura tendance inversement à se contracter). Ainsi une typographie noire sur fond blanc doit-elle être grais-sée (épaissie) pour avoir la même prégnance qu'une lettre de même corps (de même taille) en défonce (blanche sur fond noir).

LUMINOSITÉ

LUMINOSITÉ

1.2 LA VISION

L'œil en tant que récepteur physiologique est capable de repérer un objet lumineux mais pas de le reconnaître en tant que forme visuelle. Pour effectuer ce saut qualitatif, il faut passer du visible ; ce qui peut être vu, au visuel ; ce qui est vu (par quelqu'un). Nous allons dépasser les strictes capacités de l'appareil perceptif physiologique pour atteindre à une dimension véritablement humaine, individuée et conceptualisée de la vision.

1.2.1 SENSATION ET PERCEPTION

Dans le cerveau, il y a des zones psychosensitives qui traitent les informations de la sensation. Le mécanisme de la sensation englobe la sensation, c'est à dire le fonctionnement des récepteurs sensoriels locaux (comme l'est l'œil), et le traitement des informations que la sensation collecte par le cerveau.

LA SENSATION : LE SENTIR-RECEVOIR

L'analyse de la sensation ne peut s'effectuer que dans l'investigation physiologique "pure" se fondant sur les données d'une physique préconceptuelle. Il en découle une immédiateté, une rigidité de la forme perçue. On doit considérer son caractère objectif.

LA PERCEPTION : LE CONSTATER-CONSTRUIRE

La perception va traiter les informations de la sensation. Elle va les mettre en ordre, les mettre en forme. Elle est donc, déjà, un mécanisme de représentation mentale de la réalité qui implique une attitude active et critique vis à vis du monde extérieur. L'analyse de la perception doit donc prendre en compte la notion de subjectivité, de relativité que le sujet amène.

Ce que l'on peut entendre dans un quelconque environnement est très différent de ce qu'un magnétophone y enregistrerait. En percevant nous opérons une sélection motivée de l'ensemble des stimuli auditifs. Le magnétophone, assimilable à nos capteurs sensoriels, capterait tous les sons de façon mécanique et égale.

1.2.2 L'EXPLORATION VISUELLE

Contrairement à une idée reçue, il n'y a pas d'immédiateté de la perception visuelle. L'appréhension du champ visuel, et de l'image en particulier, est une exploration effectuée par une série de mouvements oculaires et de fixations successives. Comme le dit Jacques Aumont : «Dans le cas d'une image regardée sans visée particulière [ce qui, au fond, est une forme de visée], les fixations successives durent quelques dixièmes de seconde chacune, et se limitent assez strictement aux parties les plus riches en information [aux zones qui, une fois mémorisées, nous permettraient de reproduire l'image]».

Le parcours complexe d'exploration visuelle est irrégulier et désordonné mais il est lié à la fois à la structure plus ou moins forte du champ visuel, et à l'objet

EXERCICE d'application

Analysez l'image ci-dessous : David Hockney, *Nu*, 1984, 124x180 - Matériaux divers.



Parmi les thèmes et les problématiques mises en jeu dans cette œuvre (le fragment, la référence cynique au cubisme, le jeu sur le nu académique et l'image pornographique de masse...), nous pourrions retenir le fait que David Hockney donne en quelque sorte à voir le processus de succession de fixations oculaires à l'œuvre dans l'exploration d'un champ visuel quelconque grâce au jeu de la métaphore du collage photographique. Les épreuves photographiques sont juxtaposées sans avoir subi le moindre traitement. Le champ visuel est échantillonné sans logique apparente et le regard s'attarde sur les zones les plus informatives du champ visuel (1).

l'exploration d'un champ visuel
par suites de fixations oculaires



de la recherche : à la relation que l'on entretient avec ce que le champ visuel considéré, avec l'intention de vision qui qualifie un regard.

Si l'on regarde un paysage du haut d'une colline, la recherche visuelle ne sera pas la même selon qu'on est géologue, amateur de ruines, agriculteur, et selon qu'on se trouve sur l'acropole d'Athènes, au bord du Grand Canyon, ou sur les hauteurs du Sancerrois !

Peut être parce que tous ses éléments nous sont donnés à voir en même temps, l'image exige une exploration qui est une sorte de RECONSTRUCTION de cette image par le parcours visuel. À un niveau premier et presque «mécanique» du processus de la perception visuelle du monde, toute notre subjectivité, notre culture, nos désirs, nos peurs... sont déjà activement engagés.

1.2.3 L'ESSENCE PROBABILISTE ET PROJECTIVE DE LA PERCEPTION

Il est surprenant de noter, comme le remarque Aumont, «que nous n'avons nulle conscience de la multiplicité des vues successives ni du flou pendant les mouvements oculaires qu'occasionne le processus d'échantillonnage de notre exploration visuelle. La perception d'une scène est au contraire panoramique car nous gardons à l'esprit le fait que chacun de ses points est susceptible d'être vu, car la perception engage un savoir sur la réalité visible». C'est que le regard est, comme le dit Ernst Gombrich : "un poste avancé de la rencontre du cerveau et du monde".

Les scientifiques s'accordent à penser que la perception du monde est d'essence probabiliste. Le réel étant trop complexe et susceptible de proposer des phénomènes trop diversifiés, l'appréhension du monde va se fonder sur des constances, des moyennes, des mécanismes de modélisation qui vont régulariser et simplifier le panorama infini des possibles. Tout se passe comme si la vision consistait à reconnaître les éléments du champ visuel en fonction d'un répertoire d'objets symboliquement représentés dans le cortex visuel, d'images mentales, de schémas perceptifs : de signes de l'existant.

L'interprétation d'un champ visuel se fondera alors sur des prédictions, des paris, des tests, sur ce que sont les formes lumineuses. Ce système d'hypothèses qui pourront ensuite être confirmées ou infirmées amène à considérer une véritable "pensée visuelle" (Gombrich)

bien sûr largement dépendante d'un individu-spectateur, de ses déterminations psychologiques, son savoir, ses affects, ses croyances, eux-mêmes modelés par l'appartenance à une "région" de l'histoire (à une classe sociale, à une époque, à une culture). Le regard ne peut être innocent.

Selon Gombrich, la part du spectateur est projective : nous avons tendance à identifier n'importe quoi dans une image pourvu qu'il y ait une forme qui ressemble minimalement à quelque chose. Si l'image construit le spectateur (parce qu'elle l'informe, parce qu'elle lui procure un plaisir esthétique, parce qu'elle l'émeut...), LE SPECTATEUR CONSTRUIT L'IMAGE.

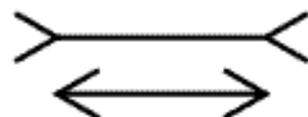
Ce caractère projectif et constructif de notre relation au monde nous amène à penser une sémiotisation de la perception voire de la pensée elle-même : nous vivrions dans un monde de signes, «une forêt de symboles» selon le mot baudelérien. Reconnaître, c'est connaître. Percevoir, c'est repérer dans le fond, l'indistinction du monde, des figures, c'est connecter l'allure de ce qui est (l'Étant) avec notre banque de formes-moules, de contenus formels construits et appris. Notre seule possibilité de relation au monde serait de le signifier de le rendre plus supportable, plus léger, plus appréhensible, moins incommensurable, moins complexe... en un mot plus familier, par le moyen (à la fois interface et support) des signes, de leur simplification, de leur filtre. Le monde existe en dehors de nous, mais comprendre (prendre avec soi) revient à le représenter, le reconstruire sous forme de signes, de contenus culturels à la fois motivés (par le monde des phénomènes) et arbitraires (de par cette construction historique, subjective et intersubjective). Notre pensée elle-même serait constituée de signes... Selon Daniel Bougnoux : «L'homme descend plus du signe que du singe [...] L'empire des signes double notre monde naturel ; la sémiosphère (qui englobe la culture en général) contient la biosphère (la nature, le monde animal, végétal...)». Selon Charles Sanders Peirce : «L'homme est signe».



1



2



3



4



5



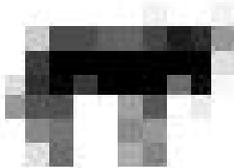
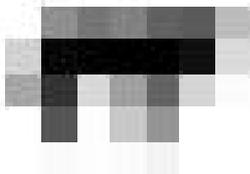
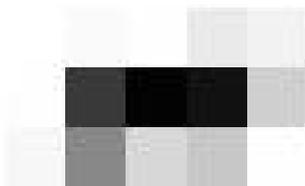
7



6



Griffith, photogramme extrait d'Intolérance, 1916
Image du cri : entendre avec les yeux



effet d'hysteresis, l'ânerie des pixels!

> les illusions perceptives sont des images qui jouent avec les mécanismes de la perception pour tromper le spectateur. Elles posent des problèmes d'identification :

- parce qu'elles jouent avec les processus de "moyennes", de "lissage", à la base de tout système perceptif. Les illusions de Hering (fig.1), de Ehrenstein (fig.2), de Müller-lyer (fig.3) perturbent la perception de certains objets par la contiguïté d'objets parasites. Ainsi, dans l'illusion de Ehrenstein, la perception d'une droite sur fond d'arcs de cercles concentriques sera, par sommation, la perception d'une courbe.
- parce qu'elles proposent plusieurs possibilités d'interprétation superposées voire fusionnelles (le "canard-lapin" (fig.4), figure ambiguë de Werner & Wapner (fig.5)).
- parce qu'elles jouent avec nos schémas perceptifs, comme l'illusion de Ponzo (fig.6) dans laquelle une barre est vue plus grande qu'elle n'est réellement. En vertu de l'effet perspectif induit par la convergence des obliques, étant vue plus loin et ayant la même projection que la barre de premier plan, elle est perçue plus grande.
- parce qu'elles sont insuffisamment informatives comme la figure de Bühler (fig.7).

> Dans la même perspective, les corrections optiques menées par les typographes ou les architectes, et emblématiquement les architectes grecs, corrigent surtout des déformations optiques d'origine mentale. Si l'architecte grec doit corriger le fût de la colonne dorique en la «gonflant» légèrement, c'est que les extrémités horizontales, si visibles parce qu'antithétiques (et presque incongrues) avec l'esprit (culturel) de cette «colonne sans fin» vont créer une coupure qui aura tendance, de par sa prégnance, à rendre la silhouette de la colonne concave !

> C'est le concept de décision-conscience qui permet de définir les perceptions comme des actes. Ce caractère de décision entraîne la constitution d'un monde phénoménal propre qui résulte des expériences et créations spécifiques du sujet comme être social et comme individu.

Ainsi la Programmation Neuro Linguistique a pu démontrer que chacun d'entre nous privilégiait dans son appréhension du monde un de ses "sens" et se regroupait dans l'une des familles suivantes : les kinesthésiques ayant développé le toucher, les visuels, les auditifs, et les littéraires privilégiant la parole et l'écrit.

> On a pu soutenir, indigné, que les impressionnistes avaient changé (tué ?) le paysage en changeant sa représentation. En fait, les impressionnistes avaient fait évoluer (changé / tué) notre vision du paysage.

> Placés devant un cadre vide présenté à faible luminosité, nous avons des impressions mouvantes allant se précisant et s'évanouissant.

De même, le jeu enfantin qui consiste à faire advenir des figures reconnaissables de la matière en mouvement des nuages.

De même, Léonard de Vinci conseillait aux peintres de peindre à partir de l'interprétation des taches de moisissure sur les murs.

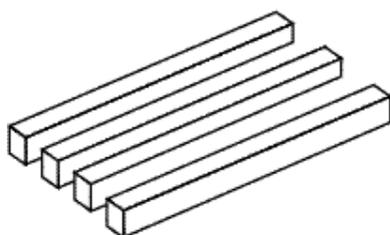
> Eisenstein, se fondant sur la réflexologie pavlovienne supposait que chaque stimulus entraînait une réponse calculable, et qu'on pouvait prévoir et maîtriser la réaction émotionnelle et intellectuelle d'un spectateur à un film donné. Mais ayant "calculé" méticuleusement la séquence finale de la grève (celle du montage en parallèle entre le massacre des ouvriers par les troupes tzaristes et l'abattage des boeufs), il dut se rendre à l'évidence et constater que cette séquence, généralement efficace dans le sens désiré sur les spectateurs ouvriers urbains, manquait totalement son effet sur les spectateurs ruraux (que l'égorgeage des boeufs n'effrayait pas).

> Jean Marie Schaeffer pose que le pouvoir de conviction de la photographie qu'on a souvent considérée comme emportant avec elle un peu de la réalité même, tient au savoir implicite ou non que le spectateur a sur la genèse de cette image. C'est parce que nous savons que l'image photographique est une empreinte, une trace automatiquement produite, que nous croyons qu'elle représente adéquatement cette réalité.

> Les synesthésies, du grec sun avec, et aisthesis sensation désignent les percepts issus de capteurs sensoriels qui sont attribués normalement à d'autres catégories de perceptions. Il y a interrelation entre les différents types de perception : une matière sera vue rugueuse ou douce parce qu'on aura déjà touché ce type de surface (toucher avec les yeux). Le goût d'une viande verte sera forcément déprécié (goûter avec les yeux). On entendra crier une personne épouvantée dans un film muet (entendre par les yeux). "La perception est un savoir à la fois connaissant et sensible" j. Piaget.

> Une forme est caractérisée par la force avec laquelle elle s'impose à notre esprit (c'est à dire par sa prégnance). Dans la série des cinq images ci-contre, la forme d'un animal se précise peu à peu. Si, après avoir présenté successivement les six images à un observateur qui en découvre la signification, on lui représente celles-ci, cette fois en sens inverse, l'"ânerie" des pixels subsiste au delà de l'endroit où il les avait vu apparaître la première fois : il y a hystérésis, décalage entre l'effet et la cause.

1.3 LA PERCEPTION DE LA FORME



figures ambiguës au regard de la séparation figure/fond

Les recherches des théoriciens de la GESTALT THÉORIE (écoles psychologiques allemandes actives de 1900 à 1933) régissent la plupart des travaux contemporains concernant la perception de la forme.

Le mot gestalt (= forme) signifie pour la théorie de l'information (Shannon & Weaver) un message qui apparaît à l'observateur comme n'étant pas le fruit du hasard. Un carré, un cercle, à fortiori un profil de visage humain ne nous apparaissent pas spontanément comme étant un assemblage incohérent d'éléments.

Une gestalt c'est donc une forme perçue, c'est la prise de conscience d'une reconnaissance de quelque chose. Une forme c'est le réel signifié : c'est une zone homogène du champ visuel dans laquelle on peut reconnaître (ou symétriquement à laquelle on peut attribuer) du sens ; c'est un objet à priori informe devenu contenu d'information. Une forme c'est, déjà, un réel conceptualisé : un signe du réel !

La théorie gestaltiste s'appuie sur une définition de la forme en tant que tout, que structure, qui est plus que la somme de ses parties.

Von Ehrenfels montre comment une mélodie peut survivre à sa transposition dans un autre ton ou à l'octave. Tous ses éléments constitutifs (les notes) changent, mais l'organisation caractérisant justement la mélodie (la gestalt) perdure.

1.3.1 LA SÉPARATION FIGURE / FOND

La séparation figure/ fond est une propriété organisatrice du champ visuel : elle permet à l'observateur de hiéar-

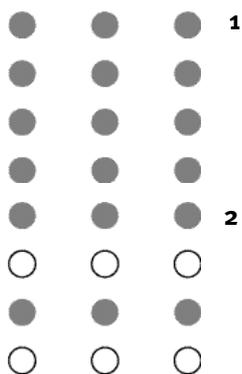
chiser le monde en y définissant des formes isolées, en y découpant des zones fermées, en concentrant son attention sur certains objets visuels, les formes, en dévalorisant tout le reste devenu fond.

Comme le dit Aumont : «la notion de forme est donc liée à l'idée de contour et d'appartenance à la zone contournée». Le terme de forme a une étymologie grecque. Il provient du mot moule qui, précisément, entoure et circonscrit la matière afin de faire advenir la forme. La forme est remplie, informée.

Toute forme est donc perçue dans son entourage, dans son contexte et ce contexte influe sur la perception de cette forme.

Par exemple un carré présenté retourné de 45° sera vu comme un losange. En revanche, si ce carré est inséré dans un cadre rectangulaire, il apparaîtra comme une figure attachée à un fond lui-même délimité, cadré, et l'orientation de ce fond/contexte jouera un rôle : il sera vu comme un carré.

1.3.2 STRUCTURES RÉGULIÈRES DE LA FORME



Les théoriciens de la gestalt théorie ont proposé une série de principes généraux de la perception de la forme qui s'inscrivent dans la logique des mécanismes de lissage perceptif cités précédemment. Nous en retiendrons trois essentiels :

> loi de PROXIMITÉ : Des éléments proches sont perçus comme appartenant à une forme commune plus aisément que des objets éloignés (fig. 1).

> loi de SIMILARITÉ : Des éléments de même forme ou de même taille sont plus facilement vus comme appartenant à une même forme d'ensemble (fig. 2).

> loi de BONNE CONTINUATION / de FERMETURE : Nous avons tendance à continuer de façon rationnelle une forme inachevée. En faisant intervenir son savoir préalable, le spectateur de l'image supplée au non représenté, aux "lacunes" d'une image qui ne peut jamais tout représenter (fig. 3).

1.3.3 LE SUPERSIGNE

La notion de supersigne mise en place par le linguiste américain A. Moles dans sa théorie de l'information peut nous aider à mieux cerner les mécanismes de lissage qui fondent les lois de la perception de la forme et de la perception tout court.

La notion de supersigne désigne l'assemblage normalisé de signes élémentaires accepté dans la mémoire perceptive comme un tout et susceptible d'être désigné par un signe mémorisant.

Le carré est un supersigne par rapport aux quatre barres qui le composent.

Le supersigne est pour le perceuteur un moyen de réduire la quantité d'information brute reçue du monde extérieur dans une forme "normée", reçue de l'apprentissage culturel, afin d'établir une INTÉGRATION progressive des données du message.

1.3.4 LA PRÉGNANCE

Une des notions fondamentales de la Gestalt théorie est la notion de prégnance. Parmi toutes les configurations de la forme, il y en a qui prédominent, qui s'imposent plus que d'autres. La forme la plus prégnante sera dite la "meilleure" forme, la "bonne forme" (gute forme).

Pour les théoriciens gestaltistes, la forme la plus prégnante est celle que nous percevons le plus rapidement ; > c'est d'abord la forme qui s'impose le plus vis-à-vis d'un contexte devenu fond de par ses qualités purement formelles de contraste.

- Celle qui offre un contour ; celle qui offre un contour plus régulier, plus simple.

- Celle qui présente une homogénéité voire une organisation ; celle qui offre des directions privilégiées dans l'espace ; celle qui offre des contrastes de valeur, de teinte, de taille... par rapport au fond.

> La prégnance est aussi liée à l'accoutumance culturelle, à la familiarité que nous avons avec la forme. Percevoir exige un certain effort lié à la projection de schèmes plus ou moins connus sur l'assemblage de signes qui constituent le message (1.2.3). Plus cet effort est faible, plus la prégnance est forte. La forme la plus prégnante sera aussi la forme la plus prévisible.

On peut envisager avec les théoriciens de l'information (la communication 1.6) une approche moins mécaniste et fonctionnaliste. Une forme est prégnante aussi parce qu'elle motive le spectateur, qu'elle correspond à ses horizons d'attente, qu'elle le surprend et lui apprend quelque chose : qu'elle est véritablement informée et informative. On revient ici sur le rôle des motivations et sur la notion de projet qui est à l'origine de tout regard.

1.4 LA PERCEPTION DE L'ESPACE

Jacques Aumont rappelle que : «le système visuel n'a pas à proprement parler d'organe spécialisé dans la perception de l'espace». La perception spatiale est d'abord déduite des informations perspectivistes de «l'optique géométrique monoculaire» qui définit les relations d'un objet tridimensionnel du champ visuel à sa projection rétinienne bidimensionnelle. La perception spatiale se fonde sur une analyse des projections lumineuses «que notre système perceptif interprète en terme d'espace, en termes d'indices de profondeur».

Aumont va ensuite détailler ces différents indices de profondeur.

1.4.1 LA PERSPECTIVE LINÉAIRE

L'indice de profondeur primordial pour notre culture occidentale est lié aux codifications de la perspective qui offrent une géométrisation et une rationalisation de

la vision monoculaire naturelle. «Les lois de l'optique géométrique indiquent que, très approximativement, les rayons lumineux passant par le centre de la pupille donnent de la réalité une image qui est une projection à centre, une perspective centrale» (Aumont).

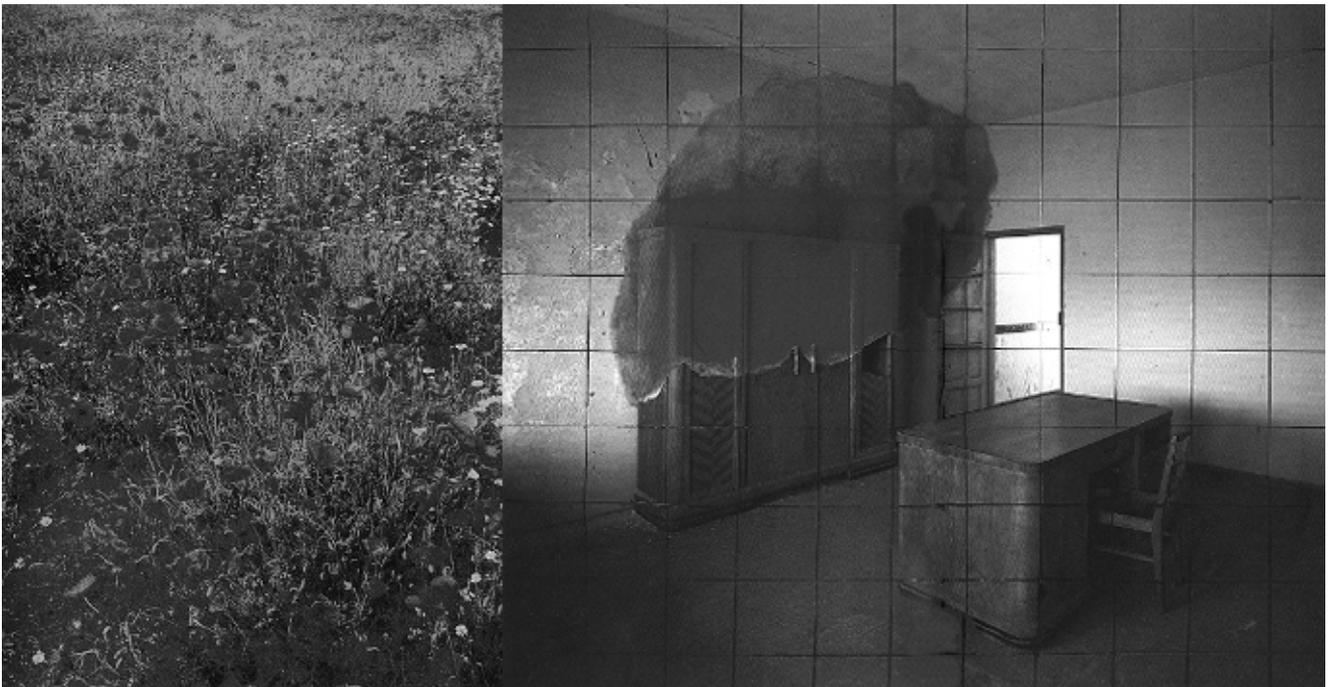
L'analyse de l'apparence du champ visuel en fonction des lois de transformation perspectivistes (fuyantes et point de fuite, diminution de la taille et rapprochement de l'axe de vision des objets-image au fur et à mesure de leur éloignement...) structurent notre perception visuelle de l'espace.

1.4.2 LE GRADIENT DE TEXTURE

Bernard Faucon,
Le champ de coquelicots, détail,
1989-91, gradient de texture

Georges Rousse,
Le nuage rouge, 1987,
perspective linéaire,
double réalité perceptive (1.5.1)

Aumont désigne sous le terme de *gradient de texture*, un effet subtil des règles perspectivistes. Le gradient de texture est l'indice de perception de l'espace lié à l'analyse des variations texturales de la surface des objets. Les surfaces texturées étant rarement perçues frontalement, «leur projection donnera une variation progressive de la texture-image rétinienne» : conformément aux lois de la perspective, «la texture-image deviendra de plus en plus fine au fur et à mesure que les objets s'éloigneront de l'œil».



1.4.3 LES VARIATIONS DE L'ÉCLAIREMENT

La perspective atmosphérique est un autre raffinement de la perspective linéaire. Elle a pour effet la baisse des contrastes de valeur et de saturation des couleurs des objets-image au fur et à mesure de leur éloignement en raison de l'interposition d'une épaisseur croissante d'atmosphère entre les objets considérés et l'œil de l'observateur.

La perspective atmosphérique, les ombres portées, les ombres propres et plus largement ce que Jacques

Georges De la tour, *Job raillé par sa femme*, 1652
variation de l'éclairement

Claude Lorraine dit Le Lorrain, *Port de mer au lever du soleil*, 1674
perspective atmosphérique

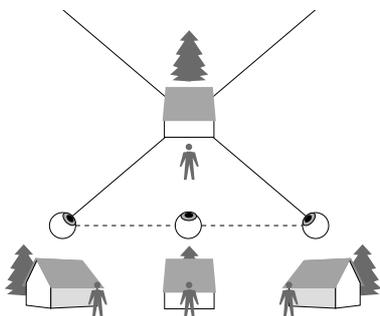
Aumont appelle le gradient d'éclairement (ou variation progressive de l'éclairement d'une surface en fonction de sa courbure et de son exposition à une source lumineuse) donnent des indications spatiales et font apparaître les objets comme des volumes.



1.4.4 L'INTERPOSITION

Des objets situés entre l'observateur et un arrière fond cachent évidemment à l'œil une partie de cette surface en créant une *interposition* selon le terme d'Aumont, ou une superposition, qui peuvent être analysées en termes d'échelonnement des plans en profondeur.

1.4.5 LA PARALLAXE



Notre capacité de mouvement permet à notre système visuel (même monoculaire) de recueillir de nouveaux indices de profondeur en analysant les mouvements relatifs des objets-images des différents plans du champ visuel considéré : c'est ce que l'on appelle *la parallaxe*. «Lorsqu'on se déplace latéralement, l'objet situé plus loin que le point de fixation semble se déplacer dans le sens du mouvement alors que l'objet plus proche semble se déplacer en sens inverse du déplacement» (Aumont) comme le montre le schéma ci-contre.

1.4.6 LA VISION STÉRÉOSCOPIQUE

Le seul système perceptif spécifiquement dédié à la perception visuelle de l'espace est lié à la vision binoculaire ou stéréoscopique.

La vision binoculaire propose deux images rétiniennes différentes qui sont «fusionnées» au stade neuro psychique en une seule image donnant du champ visuel une perception «en relief». C'est ce que l'on appelle la vision "cyclopéenne".

Comme le rappelle Aumont : «fusion n'est pas sommation, il y a une certaine rivalité entre les deux yeux. Si l'on présente des objets incompatibles aux deux yeux, l'un des deux l'emportera, et l'image qu'il imposera sera vue comme unique».

Si l'on pouvait superposer les images rétiniennes comme l'on peut superposer des diapositives, on a démontré géométriquement que certains points, appelés POINTS CORRESPONDANTS se superposeraient. Ces points-images sont justement les projections des points de fixation «réels» sur lesquels convergent les yeux (jusqu'à loucher lorsque ces points sont proches !). Les points rétiens non correspondants sont les projections des points de l'espace situés autour de ce point de fixation : ils divergent d'autant plus que les points réels s'éloignent spatialement de ces points de fixation.

«Si cette disparité est grande, le point sera vu double, ce qui n'est guère gênant puisqu'il est alors loin du point de fixation et donc imprécisément vu. Si cette disparité est relativement faible, il sera vu comme un point unique mais à une profondeur différente : c'est le phénomène de PROFONDEUR STÉRÉOSCOPIQUE dont le principe a été appliqué à la photographie et au cinéma en relief» (Aumont).

1.5 LA PERCEPTION DES IMAGES

Nous allons ici nous limiter aux images visuelles planes, aux mécanismes de perception de ces images et non à leur interprétation, se réservant pour plus tard une approche de l'analyse de l'image.

1.5.1 LA DOUBLE RÉALITÉ PERCEPTIVE DES IMAGES

Jacques Aumont montre qu'appréhender une image, c'est percevoir quasi simultanément deux niveaux de réalité de cette image : une double réalité perceptive.

Nous proposerons une définition extensive de la double réalité perceptive par rapport à l'approche naturalisante de l'image défendue par Aumont.

> L'image, et c'est son acception courante, est un espace virtuel construit, un espace de représentation proposant un arrangement spatial : l'image est une fenêtre (4.1.3) sur un espace autre qui n'existe, comme le note Aumont, que par la perception, que par la rencontre avec la subjectivité d'un observateur.

L'image est un signe visuel, un espace de représentation et de construction du monde, un objet susceptible d'en appeler à d'autres objets en les visualisant.

> mais l'image est aussi objectivement un objet du monde, la plupart du temps plan et manipulable.

L'image est une réalité concrète mais aussi un objet technique issu d'outils, de matériaux (ce que Maurice Denis appelait les forments de l'image en rappelant qu'une image avant d'être "une femme nue ou un cheval de bataille" c'était avant tout des couleurs sur une toile "en un cer-

EXERCICE d'application

Analysez l'image ci-dessous : Martin Kippenberger, *Nicht wissen, warum, aber wissen wozu*, 1984.



Parmi les thèmes et les problématiques mises en jeu dans cette œuvre, nous pourrions revenir le fait que Kippenberger joue sur un tressage de l'espace de la représentation et des deux natures perceptives de l'image. Par exemple il utilise les figures de cubes en perspective cavalière, codification et figure éminemment emblématiques et analytiques des conventions de représentation de la profondeur et de l'objet en trois dimension, dispositif qui met en tension « visible » le plan (les faces présentées frontalement) et le profond (l'arête en perspective). Mais justement, cette arête n'est pas figurée ce qui souligne paradoxalement la nature plane (réelle) des faces du cube déformées par la perspective (et donc perçues comme profondes). Dans un cube, cette partie « profonde » de la figure est encore « unifiée », mais cette forme est cette fois découpée dans la toile ce qui a pour effet, tout en soulignant la nature objectale et plane de la toile, de représenter la profondeur en la présentant. Le tracé des cubes du haut de l'image est réalisé grossièrement par la pâte de couleur directement issue du tube : cela souligne l'éthymologie du mot traité (qui provient de *tracé*) en affirmant sa nature objectale et la planéité du support du tableau. Mais en même temps ce trait empâté (et qui vient donc en avant) est de couleur bleue ce qui a tendanciellement à le faire percevoir comme une trouée dans la toile.

tain ordre assemblées"), de technologies inscrites dans l'histoire socioculturelle des civilisations.

1.5.2 L'IMAGE OBJECTALE PERÇUE

L'image est un objet du monde, un objet construit, constitué de forments identifiables et fruit de certaines technologies perceptibles.

L'image est cadrée, elle a un support matériel, sa surface est texturée, Elle utilise certains dispositifs techniques de la représentation analogique (les trames d'impression, les pixels infographiques, la matière picturale...).

L'espace tridimensionnel crédible donné à voir par certaines images est mis à mal par le moindre mouvement oculaire ou la moindre manipulation révélant en son sein une absence totale de changements perspectifs.

1.5.3 L'IMAGE VIRTUELLE PERÇUE

Contrairement à l'information objectale toujours présente, on peut dire que, d'un certain point de vue, les images ne donnent à percevoir une "réalité" virtuelle que si celle-ci a été soigneusement construite.

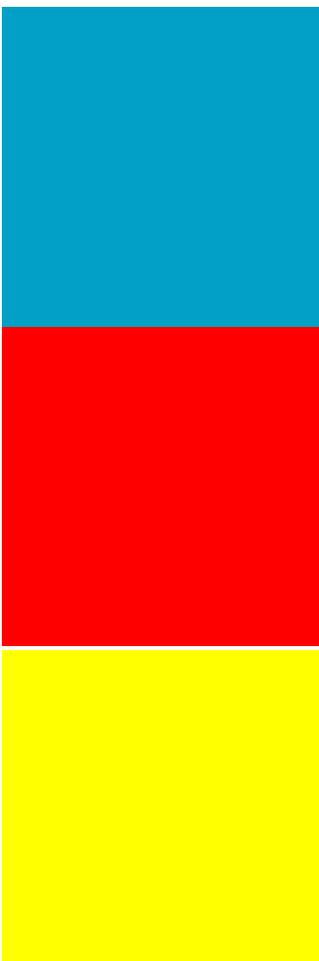
Les images naturalistes vont, pour créer un effet spatial crédible, imiter le plus possible certains caractères de la vision naturelle.

Une liste de prescriptions à l'usage des peintres a été donnée par Léonard de Vinci (1452-1519) dans son traité de la peinture (qu'on appelle également les règles de Léonard). Il recommande d'assujettir la représentation aux codes techniques de la perspective géométrique afin de fabriquer une image coïncidant avec celle que suggère la vision naturelle à deux exceptions près, celle du flou à la périphérie et le fait que l'image doive être uniformément nette alors que l'image rétinienne n'est nette qu'en son centre (mais là encore, l'image singe les potentialités du champ visuel réel).

Mais toutes les images ne sont pas naturalistes. Tout un pan de l'histoire de l'Art et des productions visuelles ne se limite pas à des simulacres d'images rétinienne mais prend au contraire en compte les possibilités expressives des formes, des couleurs, de la plastique en elle-même. Précisément, les constituants plastiques de l'image produisent des effets spatiaux en deçà de tout dispositif "naturalisant" l'image.

Dans L'Art de la couleur (1960), Johannes Itten montre qu'il y a une SPATIALITÉ DES COULEURS. Sur un fond noir le jaune vient devant le rouge lui-même venant devant le bleu qui "flotte dans le fond de la figure". Si l'on utilise un fond blanc, l'effet sera inversé : le bleu est repoussé par le fond blanc et semble venir vers l'avant, alors que le blanc retient le jaune "qui lui est apparenté". On peut se demander si, au delà de ce système qui peut se réduire à un strict jeu de contrastes de valeur, le bleu ne conserve pas sa dimension d'espace profond et le jaune sa proximité actinique solaire, le rouge jouant sur l'équilibre ou la moyenne.

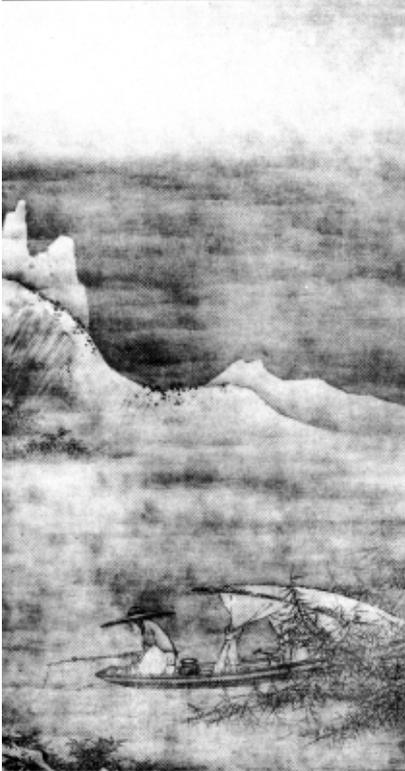
La spatialité des couleurs





LA TEXTURE-MATIÈRE a aussi son rôle à jouer. Selon André Masson : "avec un peu d'essence, le peintre dilue sur un bout de toile une miette de couleur. Puis, sur ce nuage de couleur liquide, il place une touche empâtée de la même couleur. La touche empâtée viendra fortement en avant." Selon un effet synesthésique qu'on a déjà évoqué, c'est parce qu'on a déjà touché ce type de texture qu'on est capable de la voir-lire en relief.

Ensuite l'investigation du champ de l'image est, on l'a vu, une ségrégation de formes et d'arrière fonds ; ce que la gestalt théorie définit comme la distinction figure/ fond. La forme, y compris son expression minimale, le point, se distingue de manière relative, en **INTERPOSITION**, par rapport à ce qui apparaît comme un fond, créant une impression de profondeur.

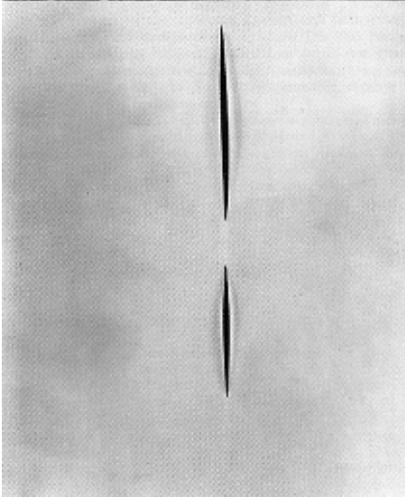


Enfin **LA CAPACITÉ DE REPRÉSENTATION DE L'IMAGE**, sa capacité à nous présenter des choses, des objets absents lui permet de représenter l'espace. En dehors des lignes de fuite et de l'espace perspectiviste "classique" codifié à partir de la Renaissance et qui pose les bases de l'image mécanique (on retrouve en effet la plupart de ces conventions dans l'image photographique, cinématographique...), l'histoire de l'art propose d'autres dispositifs susceptibles de rendre, de restituer un effet de profondeur.

L'art pariétal néolithique le traduit par l'étagement des plans : en bas le plan le plus proche, en haut le plus lointain, et par l'interposition souvent accompagnée de transparences.

Dans la tradition représentative extrême orientale, les arrières et les avant plans sont aussi bien définis : c'est le vide qui les sépare qui crée la profondeur.

Lucio Fontana troue, lacère l'espace plan de la toile afin de concrètement réaliser cet espace tridimensionnel : il ne représente plus l'espace mais il le présente objectalement.



On s'éloigne ici du strict problème de la perception pour s'engager dans celui de la représentation, mais ce faisant, on peut être mieux saisir l'importance de la perception en tant, déjà, que représentation mentale et sémiotisation du monde.

panneau des bisons,
peinture pariétale néolithique,
grotte de Niaux (ariège)

Kano Masanobou, *Paysage*

Lucio Fontana, *conchetto spaziale*,
1960

Pour en appeler à la capacité de représentation de l'image et plus largement à notre mode de perception et de représentation du monde, nous avons convoqué la notion de signe. L'image serait un signe particulier parmi les différents signes que nous utilisons pour communiquer les uns avec les autres. Le monde serait un monde de signes.

Penser l'image en tant que signe visuel, c'est, au moins en ce qui concerne les images de communication, l'appréhender en tant qu'une construction volontaire tendant à produire des significations ; un énoncé visant à répondre à certains objectifs et disposant dans cette visée ses éléments constitutifs d'une façon motivée : un dispositif signifiant.

L'image par les signes qu'elle propose, par la façon dont elle les articule, par ses moyens et techniques de production, par ses modes de circulation et de diffusion s'inscrit dans un dispositif propre à avoir une influence sur le spectateur, c'est à dire à produire du sens.

Tel sera notre nouvel angle d'attaque d'une image considérée désormais comme un «message» visuel. C'est à dire que l'on va s'engager dans l'analyse sémiologique de l'image en se concentrant sur les images dites de communication, c'est à dire les publicités, les images de marque, les documents de propagande...

Le choix de ce type d'image se justifie d'abord parce que ces images sont "franches", "assurément intentionnelles", qu'en elles les signes sont "pleins, formés en vue de la meilleure lecture" comme le dit Roland Barthes en fondant la sémiologie et la "rhétorique" de l'image. Ensuite parce que notre étude a pour objet de former à la conception de telles images. Enfin parce qu'il ne nous semble pas du tout assuré que toutes les images, et notamment les images artistiques, s'inscrivent dans un tel projet d'image de communication, de langage «plein» produisant des messages assurément lisibles dans la seule intention de communiquer et d'informer.

2.1 LA SÉMIOLOGIE

Si on s'intéresse au langage et à la signification depuis l'Antiquité, une approche spécifique de la notion de signe s'opère au début du XXe siècle avec l'apparition de deux "sciences générales des signes" : la sémiologie du linguiste français Ferdinand de Saussure (1857-1913) et la sémiotique du logicien américain Charles Sanders Peirce (1839-1914) (appellations issues du grec sêmion, signe). Saussure propose de considérer la langue comme "un système de signes exprimant des idées" dont il explorera le fonctionnement dans son fameux Cours de linguistique générale. La linguistique n'est théoriquement qu'une partie de la science générale des signes qu'est la sémiologie mais la linguistique a historiquement précédé l'étude des autres «systèmes» de signes et a longtemps fourni les matériaux et les grilles de lecture de référence de la sémiologie.

Les termes de sémiotique et de sémiologie sont aujourd'hui encore employés, ils désignent respectivement, selon Martine Joly, une étude générale purement formelle et théorique issue de la linguistique, et en quelque sorte son application dans l'étude de langages spécifiques (la publicité, le cinéma, le langage des sourds...).

2.1.1 LE SIGNE

Du latin signum, marque, statue, sceau, signal, preuve, constellation, le signe est, à un premier niveau, la plus petite unité de sens (même si ces unités minimales peuvent s'associer dans des formes normées pour devenir des signes à un niveau supérieur ou supersignes) dans un code précis, c'est à dire, toujours à un premier niveau, dans un système dans lequel des règles définissent des formes normées d'articulation des signes et dans lequel il existe un répertoire bien circonscrit de signes. On trouve ici une définition possible du signe et du code linguistiques tels que les propose Saussure.

Par exemple un mot français est un signe de la langue française. Il appartient au répertoire, au stock circonscrit des mots français tel que peut les définir un dictionnaire. Son utilisation est régie par les codes, par la combinatoire de la grammaire française.

> Cependant, cette acception du signe et du code peut être élargie. Tout peut être signe selon Charles Morris et Umberto Eco. Peirce propose une définition plus générale du signe : "Un signe est quelque chose qui tient lieu pour quelqu'un de quelque chose sous quelque rapport ou à quelque titre."

> "Un signe est quelque chose..." Le signe est un objet du monde, un objet de perception concernant aussi bien le goût, l'odorat et le toucher que la vue ou l'ouïe.

> "qui tient lieu ... de quelque chose" Depuis l'antiquité, le signe est défini comme un tenant lieu. Il manifeste une dialectique de la présence et de l'absence. Quelque chose est là que je perçois, qui me renseigne sur autre chose souvent absent (aliquid stat pro aliquo). On dit qu'il y a rupture sémiotique entre le signe et ce qu'il désigne.

> "...pour quelqu'un..." Selon Morris, le signe n'existe que parce qu'il est perçu, que parce qu'il est interprété comme tel. Un signe peut ne pas être émis, ne pas être intentionnel.

une carabine peut n'être qu'une carabine. Elle peut aussi devenir signe de danger si je la vois dans les mains d'une personne au comportement agressif.

Symétriquement, le signe intentionnel est destiné : il contient en creux la présence de son destinataire.

> "...sous quelque rapport ou à quelque titre." Le signe met en jeu un processus d'interprétation dépendant de sa nature, du contexte de sa manifestation et de la culture, de l'histoire, des préoccupations du récepteur. Un signe existe rarement seul : il s'inscrit la plupart du temps dans un énoncé régi par un système de signification, même "ouvert" et dans le contexte d'une énonciation. Le signe ne prend sens que dans le cadre d'un ensemble de

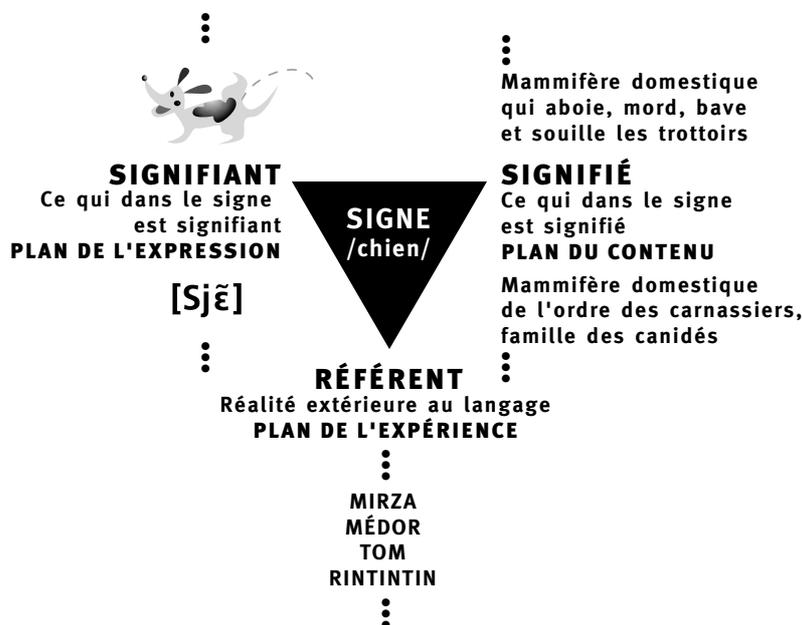
conventions, de règles convenues par les acteurs de la communication : le signe ne prend sens qu'en fonction d'un *code*, d'un *énoncé*, d'une *énonciation* et d'une *interprétation*. Le signe s'inscrit dans une pragmatique de l'échange communicationnel : il contient, en creux, la présence de l'émetteur et celle du destinataire. Il est le fruit de certaines relations, de certains objectifs, de certaines stratégies, de certains besoins et de certains désirs. Selon Peirce, le signe représente, aussi bien en ce qui concerne l'émetteur (s'il existe), que le récepteur, *d'un certain point de vue* et / ou *en vue d'un certain usage* (à la fois pratique et stratégique).

SIGNIFIANT, SIGNIFIÉ ET RÉFÉRENT

Selon Saussure, le signe est une structure à deux termes aussi indissociables que le recto et le verso d'une feuille. Il est composé d'un élément matériel perçu appartenant, selon le terme de Hjelsmlev, au plan de l'expression ; ce qui dans le signe est signifiant : *le signifiant*. Ce signifiant est associé de façon culturelle, en partie arbitraire et conventionnelle à un élément conceptuel de l'ordre du contenu du signe ; ce qui dans le signe est signifié : *le signifié*. La relation entre signifiant et signifié constitue *la signification*. Le signe est un contenu formel voire un contenu matériel.

Cependant, on l'a vu, le signe est ontologique : il se réfère au monde. Il permet, selon le terme de Bougnoux, de contenir le réel, c'est à dire à la fois de le comprendre et de le tenir à distance. La sémiosphère représente la biosphère. Le signe se réfère à un objet du monde, à un événement ou à une action c'est à dire à des réalités du monde extérieures au langage : le signe a un *référént*. On retrouve la distinction codifiée, déjà, par les stoïciens entre le signifiant (*seimaion*) : l'expression perçue, l'entité physique ; le signifié (*semainomenon*) : l'exprimé, le contenu sans identité physique ; et le référént (*tynchanon*) : l'objet, l'entité physique, l'événement auquel le signe se réfère.

les trois classes de l'ordre du contenu, de l'expression et de l'expérience constituant la structure tridimensionnelle du signe



Quand je dis chien, aucun berger allemand ne sort de ma bouche. C'est à dire que l'objet sonore [sjê] est différent de nature de la réalité conceptuelle comprise par le récepteur de mon message (l'(les) idée(s) de chien) et de la réalité physique extérieure à la langue que cet objet sonore matérialise (le(s) chien(s) réel(s)). On ne se fait pas mordre par un dessin de berger allemand. La figure du chien constitue l'élément matériel du signe. Elle exprime en la matérialisant le concept / l'idée chien mais elle ne possède pas les qualités, les capacités de l'objet réel auquel ce signe renvoie.

On retrouve la définition du signe proposée par Peirce. Un signe c'est quelque chose (un signifiant) tenant lieu de quelque chose (à la fois un référent et un signifié) sous quelque rapport ou à quelque titre (un code et une intention).

Un ensemble circonscrit d'objets du monde, ou signifiants, est articulé à une classe d'objets conceptuels, ou signifiés, elle-même reliée à une classe d'objets représentant le champ de l'expérience, ou référents.

L'articulation de ces trois classes d'objet est le fruit, d'une part d'un contrat, d'une convention intersubjective, culturelle, sociale, idéologique... ou code, soumise aux mouvements de l'histoire ; d'autre part du contexte d'apparition du signe : énoncé et énonciation ; enfin de la subjectivité du récepteur.

Les couples signifiant / signifié et signifié / référent sont évidemment liés. L'articulation signifiant / référent est plus arbitraire.

Le mot chat (écrit ou dit), est plus arbitrairement articulé à la classe des chats vivant ou ayant vécu ou pouvant vivre... que n'importe quel dessin de chat.

LE RÉFÉRENT

Le référent est une notion complexe tenant au fait qu'il s'agit, déjà, d'un signe sémiotisé à des degrés divers, et que son objet est le monde des réalités plus ou moins expérimentables. Il recouvre aussi bien les représentations de l'événement familier directement éprouvable (mon chien Tom ; un coup de poing sur le nez), que l'abstraction généralisante (la classe des chiens ; le courage, qui n'est pas un objet directement observable mais une moralisation symbolique de certaines actions observables), que des créations imaginaires culturalisées (Eco donne l'exemple de la licorne qui n'a d'existence réelle qu'au travers de la mythologie et de l'héraldique médiévales).

Le linguiste Roman Jakobson singularise deux natures de la référence. Il s'agit d'abord du référent proprement dit du signe, le référent textuel, le réel absent actualisé par le message. Mais il s'agit aussi plus largement du contexte, du référent situationnel, des éléments constituant l'environnement factuel, historique, culturel, pragmatique... de la communication.

Le cadre et l'énonciation du message dans lequel intervient le signe vont travailler la notion de référence en dirigeant l'interprétation du signe. Non seulement une femme nue n'a pas le même référent textuel pour un médecin, un peintre ou son amant, mais une femme se déshabillant n'aura pas le même référent situationnel selon qu'elle se déshabille pudiquement, langoureusement, dans le cabinet d'un gynécologue ou sur la scène d'un peep show...

Comme le code, la référence est fortement tributaire d'un

domaine d'expérience objectif et d'une culturalisation à la fois arbitraire et motivée de celui-ci.

Pottier, Baylon et Fabre, montrent combien la référence s'organise autour de représentations plus ou moins tributaires du domaine de l'expérience, et donc, plus ou moins intersubjectives et interculturelles. Ainsi les notions d'/époque/, d'/animé/, d'/humain/ de /continuité/... sont elles plus partagées que les notions de /cheval/, de /maison/, d'/arbre/... qui sont relatives à des entités ou à des comportements moins communément observables.

LE SIGNIFIANT

L'approche de la sémiologie peircienne est une approche dynamique d'abord parce que le signifié est un objet du monde qui en appelle, en quelque sorte en deçà de lui, à d'autres signes (et du coup à d'autres objets).

La carabine dont nous avons parlé renvoie également, entre autres catégories, à tout un réseau de signes techniques (elle est aussi un signe de l'histoire des technologies du métal et des armements, par exemple de la manufacture de Saint Étienne devenue Manufrance, de l'histoire de la poudre à canon et des feux d'artifice extrême orientaux...), de signes idéologiques et ontologiques (elle est aussi un signe des guerres, des conquêtes, de l'impérialisme, de l'incommunicabilité...)... Ma perception de cette carabine, en termes de sens et de référence ne sera qu'une actualisation momentanée, et vraisemblablement rapidement relancée, de ces possibilités de connexion.

LE SIGNIFIÉ

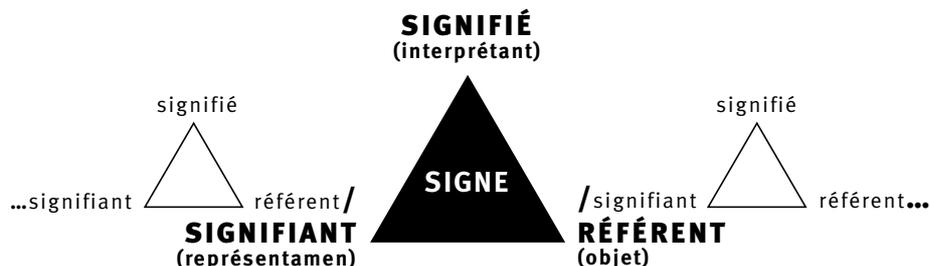
La complexité de l'approche du signe tient aussi au fait que le signifié que l'on a déjà qualifié, au chapitre précédent, de représentation ou d'image mentale, est aussi un signe. Percevoir un signe visuel revient à découper dans le champ visuel une forme que l'on articule à un contenu, à une image mentale issue de notre expérience sémiotisée du monde. Percevoir un signe c'est interpréter, faire signifier le champ visuel, c'est choisir parmi toutes les occurrences de référence, celle qui correspondra le mieux à l'allure du réel. Peirce qualifie justement d'interprétant le signifié, et l'on pourrait dire avec Bougnoux, au risque de simplifier la pensée peircienne, que l'interprétant est «le point de vue» à travers lequel le signe se trouve momentanément «traduit», le choix «permettant de rapporter tel signe à tel objet».

Eco donne l'exemple du signifiant cheval qui ne signifie rien pour un «Esquimau théorique» (qui, théoriquement, n'a jamais vu de cheval). «Si je veux lui expliquer le signifié de cheval, je puis (...) définir pour lui ce qu'est un cheval, ainsi que le ferait un dictionnaire ou une encyclopédie, ou encore tracer sur une feuille le dessin d'un cheval (...) Au lieu du signifiant à expliquer, je lui offre d'autres signifiants (verbaux, visuels, etc., que nous appellerons interprétants du signe).»

Peirce réévalue la place et la liberté du sujet percevant : de l'interprète. Non seulement il peut attribuer le statut de signe à des objets qui ne sont pas émis, à des objets «sans intention» de signifier, mais il a le choix, dans une certaine mesure, d'interpréter la relation du signifiant et de son référent, du signe et de son objet. Si l'on se doit de nuancer cette liberté de l'interprétation, c'est que, et notamment dans le cadre de la communication visuelle, le signifiant en tant qu'énoncé et tout ce qui recouvre son

énonciation, c'est à dire son *contexte* de manifestation (2.2.2) va canaliser cette interprétation. Tout signe s'émet et se reçoit dans un certain cadre de conventions, de relations, de médiations qui déterminent voire même constituent l'interprétant, et notamment dans le cadre de ces communications assurément intentionnelles qui nous intéressent en premier lieu.

Pour Peirce, ce processus ternaire de la *sémiose* est un phénomène dynamique inscrit dans le mouvement de la vie. On pourrait comparer la sémiotique peircienne à la façon dont les plasticiens modernistes vont considérer la vie des formes comme un champ de tensions visuelles, d'actions et de réactions qui peuvent s'équilibrer dans ce que les anciens, plus soucieux de maîtrise sur le monde que de recherche de ses mécanismes, appelaient harmonie ou composition. Mais cet «équilibre» n'est pas un point mort un arrêt définitif, plutôt un arrêt sur image, l'actualisation d'un phénomène qui contient toutes ses potentialités de mouvement. Signifiant, signifié et référent fusionnent dans un mouvement perpétuel de sémiotique. Le processus peut être sans cesse relancé, tout objet pouvant devenir le signe d'un autre objet et tout signe pouvant devenir l'objet d'un autre signe.



Bougnoux donne l'exemple de «la recherche d'un mot dans un dictionnaire, qui ne peut se faire qu'à travers d'autres mots, lesquels à leur tour renvoient à d'autres définitions, indéfiniment».

Penser, percevoir et signifier s'inscrivent dans le mouvement ininterrompu du monde et de la vie.

2.1.2 CODE ET CONVENTION

On voit bien combien, avec cette nouvelle approche plus large du signe, il faudra réévaluer la première définition du code (linguistique et saussurienne) que nous avons donnée et envisager des règles, des structures de signification plus ou moins strictement définies, des codes plus ou moins forts : imprécis, faibles, incomplets, provisoires, contradictoires, selon les termes d'Eco (4.2). Le signe et le code, c'est à dire l'ensemble des règles plus ou moins établies et pérennes qui permettent d'attribuer une signification au signe, sont conventionnels : ils sont fondamentalement liés à la culture d'un groupe social homogène. Comme la culture, le code et le signe sont ce qui lie, ce qui permet l'échange et la relation. Mais la culture, comme le dit Bougnoux est aussi clôture, ce qui définit et sépare les différents groupes humains. Convention ou contrat ne sont pas synonymes d'arbitraire : les conventions culturelles qui permettent

d'encoder (à l'émission) et de décoder (à la réception) le signe tiennent à la fois de la motivation vis à vis d'un champ d'expérience particulier et de l'arbitraire de son interprétation.

"Quand au zoo, nous voyons un zèbre, les éléments que nous reconnaissons immédiatement et que notre mémoire retient : ce sont les rayures. Pour réaliser un pictogramme zèbre, nous nous préoccupons de rendre reconnaissables les rayures, même si la forme de l'animal est approximative et peut être remplacée par celle du cheval. Mais supposons qu'il existe une communauté africaine où les seuls quadrupèdes connus soient le zèbre et la hyène et où soient inconnus chevaux, ânes et mulet. Pour reconnaître le zèbre et réaliser son pictogramme, il sera plus important d'insister sur la forme de son museau, la longueur de ses pattes, la forme de sa silhouette, que de sélectionner l'élément rayures que possède également la hyène" (Eco). Mais nous pourrions rajouter que cette démonstration d'Eco de la dimension partiellement motivée du signe n'explique pas pourquoi nous utilisons arbitrairement le mot /zèbre/ plutôt que n'importe quel autre signifiant sonore.

2.1.3 CATÉGORISATION DES SIGNES

On va maintenant tenter une classification qui étudiera justement les différents rapports d'interprétation qui lient un signe (mot plus manipulable que l'on utilise à l'instar de Peirce pour le signifiant), et son objet (son référent).

LES STIMULI ET LES SIGNAUX

On peut opérer d'abord une distinction entre les signes proprement dits, qui nécessitent une compréhension et les stimuli qui provoquent directement une réaction.

Eco donne l'exemple de la lumière aveuglante qui oblige à fermer les yeux. On pourrait donner l'exemple de la couleur rouge utilisée dans un texte, une image ou une publicité, et qui va, de par son caractère actinique, hiérarchiser le message ou capter notre regard.

Ce processus comportemental stimulus-réponse nous place à la limite du signe et de la rupture sémiotique entre signifiant et signifié : les stimuli ne répondent pas complètement à une codification. Ils agissent par réflexe dont on peut simplement se demander s'il peut être au moins en partie conditionné et donc codifié.

Peirce définit la catégorie du signal qui serait justement ce «sous-signé» à peine codifié. Le signal est caractérisé par la notion d'immédiateté. Dans le cadre des communications intentionnelles, il est produit expressément pour fournir une indication instantanément décodable. Il est produit artificiellement pour servir de stimulus.

Le feu rouge de la circulation est un signal.

LES INDICES

On peut ensuite reprendre une très ancienne distinction qui sépare les signes artificiels des signes naturels, ce qui revient pour une part importante à distinguer les signes qui intègrent une intention de communiquer de ceux qui n'en impliquent pas.

les indices, les symptômes fonctionnent par causalité sans intention de communiquer. Peirce définit l'indice

comme «un signe arraché à la chose» ou «affecté par elle». Dans l'indice, la relation du signe à l'objet est une relation de consubstantialité, en tous les cas de contiguïté : une relation de cause à effet ou de synecdoque (la partie pour le tout).

Le linguiste Georges Mounin donne l'exemple du ciel d'orage : le ciel d'orage n'a pas l'intention de communiquer avec le météorologue, mais il est cependant l'indice d'une pluie possible ; et cet indice va conduire le responsable de la sécurité d'une plage à hisser le signal du drapeau rouge.

Les symptômes médicaux, tel que le teint jaunâtre induisant des troubles hépatiques, les traces laissées par un objet, les bruits liés à une activité, tels les bruits de pas... sont des indices.

Par extension, les signes involontaires et/ou inconscients, comme le hiatus, le rougeoiement d'un visage ou les gestes autocentrés (comme un grattement compulsif), sont des indices.

Il conviendrait de distinguer les indices, signes involontaires d'une relation logique d'induction, de leurs paronymes, les index, qui indiquent volontairement quelque chose. L'index hiérarchise et rentabilise la perception en indiquant ce qui doit être perçu. L'indice induit, l'index indique.

Par exemple le cadre de l'image indique la portion du champ visuel valorisée, le doigt tendu (l'index) indique une direction, identifie quelque chose. «Quand le doigt montre la lune, seul l'imbécile (ou le médiocrémoticien) montre le doigt» (Bougnoux).

Avec les signaux et les indices, on est dans une sorte d'enfance du signe selon le terme de Bougnoux. Ces signes signifient de façon presque directe, préconceptuelle, quasiment sans code, acculturellement, pratiquement sans coupure sémiotique. Le signe ne représente pas l'objet, il le présente, le manifeste. Signe et objet font corps. Ils fusionnent dans cet espace transitionnel qui qualifie, selon le psychanalyste D. Winnicott, la première relation de la mère et de son enfant. Ils se confondent dans l'ordre primaire qui définit, selon Freud, le monde indistinct, inarticulé, du rêve et de l'inconscient.

LES STÉRÉOTYPES

On peut aussi distinguer les signes de par la fréquence de leur usage.

Les stéréotypes sont des signes si fortement admis et intersubjectifs qu'ils en sont devenus premiers, des signes vidés de leur mécanisme de rupture sémiotique et de leur information à force d'un usage massif. Ce sont des signes devenus signaux et que l'on ne peut plus utiliser qu'en assumant leur caractère premier dégradé, au deuxième degré.

LES ICÔNES

Peirce définit une nouvelle catégorie de signes que l'on développera ultérieurement (chapitre 3), et qui entretient avec leur objet une relation d'analogie, de ressemblance au sens large.

L'icône concerne massivement (mais pas seulement) une image d'abord pensée «à l'image de» quelque chose.

L'icône définit le code et le rapport analogique, selon les

termes des psychanalystes Paul Watzlawick et Gregory Bateson, des signes aux objets.

Avec l'icône on s'engage dans la rupture sémiotique : on prend du recul par rapport aux choses. Les choses ne sont plus ce qu'elles sont. Comme le dit Bougnoux, l'artefact icônique s'ajoute au monde alors que l'indice ou le signal lui est consubstantiel. Avec l'icône, on rentre dans la sémiose proprement humaine.

«même domestiqués, les animaux sensibles aux indices ne s'intéressent pas aux tableaux, aux photographies ni même à leur reflet dans le miroir», à part certains grands primates comme les Bonobos ou les chimpanzés, pourrait-on ajouter malicieusement à Bougnoux.

Le signe icônique se distingue de son objet mais il conserve avec lui une relation, une liaison dite de motivation. Le signifiant est motivé par une relation de ressemblance quelconque avec son référent.

LES SYMBOLES

Peirce définit enfin une catégorie de signes qui n'entretiennent plus aucune liaison causale ou analogique avec les objets qu'ils décrivent.

Les signes linguistiques (5.2), les chiffres, les signes algébriques, physiques, numériques, digitaux, numériques sont des symboles.

Ces signes arbitraires du monde sont dits symboliques dans le sens où Jacques Lacan a pu définir un ordre symbolique détaché du monde, une construction culturelle qui précède chaque individu. Avec le symbole, la rupture sémiotique est consommée, le signe quitte définitivement la biosphère pour constituer une sémiosphère autonome. Watzlawick définit l'ordre du digital pour désigner cette catégorie de signes non motivés, opérant par choix binaires.

Une photographie analogique (dans laquelle des sels d'argents créent, dans une certaine mesure, un effet de ressemblance avec un référent) peut être digitalisée par la froide logique binaire et numérique des pixels.

2.1.4 LA MONOSÉMIE, LA POLYSÉMIE

Un signifiant renvoie, on l'a vu à d'autres signes, à d'autres objets et à d'autres signifiés. Mais la fonction de la communication appliquée aux lois de l'économie que nous étudions nécessite une maîtrise du sens émis. La monosémie qualifie justement le degré de circonscription du signifié. Moins le signe est équivoque, plus il est monosémique. Un signe parfaitement monosémique n'aurait qu'un seul signifié, qu'un seul (mono) sens (sème).

Les signes mathématiques sont, selon Daniel Quarante, des signes monosémiques.

Mais on pourrait rapidement s'apercevoir, au travers de l'analyse d'une symbolique des chiffres (la trinité chrétienne, les quatre chevaliers de l'apocalypse...), que les chiffres sont aussi l'objet de symboliques, de narrations, bref d'une vie de la sémiose qui va les rendre fortement polysémiques selon les contextes !

La polysémie est, bien sûr, le degré inverse. C'est la non-précision du signe par la quantité (poly) des significations envisageables pour son interprétation (de ses interprétants).

2.1.5 DÉNOTATION ET CONNOTATION

Une autre approche du processus dynamique de la sémiologie peut être effectuée avec les notions linguistiques et sémantiques de dénotation et de connotation.

La dénotation est la perception la plus neutre du signe, de l'ordre du repérage des signifiants constituant le message : le sens dénoté c'est le noté directement de la chose.

On est du côté de la partie matérielle, objectale, objective du / des signe(s). On est du côté de la référence la plus stricte et intersubjective. On est dans le cadre du symbolique, du culturel et des représentations socialement admises. Je perçois, je reconnais, je nomme.

Bien sûr la nomination engage déjà une lecture, c'est-à-dire une interprétation qui déborde le strict sens dénoté puisque percevoir c'est reconnaître, c'est engager son identité psychologique, ses peurs, ses fantasmes, mais aussi toute son histoire et sa culture, sa pratique sociale. C'est à dire qu'au sens dénoté viennent se superposer, s'associer des significations supplémentaires, extensives, dépendant d'une part, on l'a dit, du spectateur, mais dépendant aussi des données visuelles de l'image, de sa composition ou de son organisation formelle. Ces significations extensives sont générées aussi bien, en «amont», par la capacité du signifiant/ objet d'en appeler à d'autres signes, qu'en «aval», par la capacité du référent/ signe, à en appeler à d'autres objets. Ces significations associées constituent le sens connoté, le noté avec (cum), l'ensemble du champ d'interprétation plus ou moins subjectif que le signe amène avec lui.

Avec son analyse mythique d'une publicité Panzani, Roland Barthes fondait dans les années 60 sa Rhétorique de l'image : "Voici une publicité Panzani ; des paquets de pâtes, une boîte, un sachet, des tomates, des oignons, des poivrons, un champignon, le tout sortant d'un filet à demi ouvert, dans des teintes jaunes et vertes sur fond rouge [...] La photographie [signifiant] qui me permet de reconnaître des tomates des poivrons ou des oignons [référents et signifiés] constitue un signe "plein", c'est à dire un signifiant relié à un signifié. Mais ce signe plein poursuit sa dynamique significative en devant le signifiant d'un signifié second, "fruits et légumes méditerranéens, Italie", etc". Ainsi, comme le dit Martine Joly, les images ne sont pas les choses qu'elles représentent, mais elles s'en servent pour parler d'autre chose.

Les connotations du signe forment un panorama infini d'associations d'idées qui vont des associations intersubjectives, codifiées et socialement convenues (les valeurs symboliques, les stéréotypes) aux associations plus subjectives et déterminées par un trait psychologique individuel ou une histoire personnelle. Dans le continuum des connotations il y a des degrés variables d'accord des connotations du signe d'avec des répertoires d'associations culturellement admises. On pourrait parler des degrés de connotation : plus le degré de connotation serait fort et moins il s'accorderait avec l'acceptation sociale du signe (et donc avec le sens dénoté).

Dans un processus de communication visuelle, dans une publicité ou un document de propagande, on privilégiera des degrés de connotation faibles et fortement socialisés et l'on se prévaudra des perceptions parasites des forts degrés de connotation en définissant précisément la cible de notre message, sa nature psychologique et culturelle.

L'ensemble des sens dénotés et des sens connotés d'un signe constitue son champ de signification. C'est ce que l'on appelle son champ sémantique.

MÉTHODOLOGIE D'ANALYSE DES MESSAGES DÉNOTATIFS ET CONNOTATIFS DE L'IMAGE

On en arrive à mettre en place une première méthodologie d'analyse d'image.

› Dans un premier temps il s'agira de décrire l'image de façon exhaustive, de passer du visuel au verbal. C'est-à-dire qu'il va s'agir de convoquer, d'identifier, de repérer les constituants qui la composent de la façon la plus neutre possible, sans trop investir sa propre personnalité, ses peurs, ses désirs, ses savoirs...

C'est-à-dire qu'il va s'agir de dénombrer tous les signifiants sans en omettre un seul.

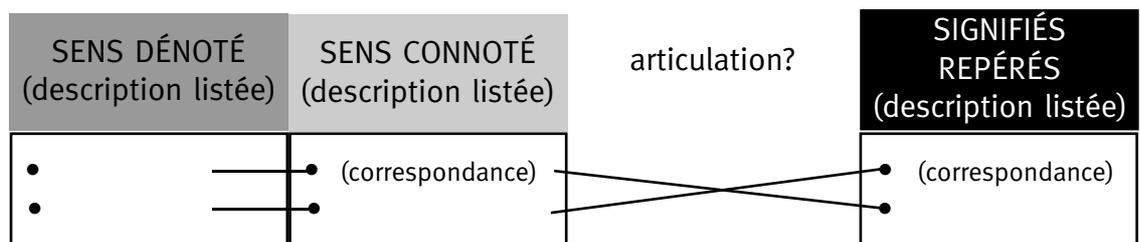
› Une fois la "liste" des signifiants et le sens dénoté établis, il va falloir exploiter les données recueillies :

- en recrutant les connotations des signes repérés de sorte à identifier l'ensemble du message latent, du message induit par l'image.
- en se laissant "lire" l'image c'est-à-dire en essayant de repérer quels sont les signifiés, les idées, voire les messages émis par l'image et en repérant quels sont les signes susceptibles de produire de tels concepts, de telles impressions. Il s'agit dès lors de se mettre à la place du concepteur de l'image, de penser que dans celle-ci tout est voulu ou choisi en vue de produire un sens particulier, et de comprendre pourquoi dans cette visée certains signes ont été choisis plutôt que d'autres : Il s'agit cette fois de passer du verbal au visuel.

› Cette lecture croisée prenant en compte les tenants et les aboutissants de l'image devra ensuite donner lieu à la formulation synthétique de ses significations et de sa structuration : de ce qu'elle dit et de la façon dont elle le dit.

Tableau analytique 1

message dénotatif et connotatif



2.1.6 LE CONTEXTE

Une grande part de la détermination de l'interprétation du signe tient à son contexte au sens large.

Le contexte c'est étymologiquement ce qui va avec le texte. Mais on a vu avec Jakobson et Peirce que le fonctionnement même du signe, avec la référence et le mouvement de la sémiologie crée en quelque sorte des contextes internes au signes.

ÉNONCÉ ET ÉNONCIATION

Pour Watzlawick : «toute communication présente deux aspects : le contenu et la relation, tels que le second

englobe le premier et par suite est une métacommunication». Comme on l'a déjà dit en parlant du signifié et du référent, comprendre un signe revient le plus souvent à percevoir le cadre relationnel contextuel dans lequel il s'inscrit : à considérer cet énoncé, en expression, au sein d'une énonciation. Comme le dit Bougnoux : «communiquer suppose toujours deux niveaux d'émission et de réception des messages : premièrement des messages-cadres, et sur la base de ceux-ci des messages de contenu ou d'information proprement dite». Jakobson distingue dans la communication la fonction métalinguistique qui définit justement la capacité du discours à parler de lui-même et à produire un ensemble des messages qui se superposent (méta) au message principal et permettent de guider son interprétation, de définir son interprétant.

Un échange ne se limite pas au pur langage oral (3.2), toute une série de signes posturaux, faciaux, toute une gestuelle, toute une sémiotique socioculturelle du vêtement et du cadre environnemental, toute une série d'énoncés-cadre au sein même du discours... bref, toute une polyphonie sémiotique de l'énonciation va venir piloter la signification.

Dans le cadre de cette relation, il faudra aussi envisager la conjoncture communicationnelle : la situation de communication, les circonstances dans lesquelles le message est émis et reçu, les liens affectifs des interlocuteurs, leur l'humeur, leur condition psychologique, physiologique, leur situation de vie (vacances, exil, attitude distraite ou concernée, maladie...), le cadre naturel ou architecturé de la communication, la tenue et la situation topologique de ses acteurs (2.1.11), les bruits naturels ou culturels qui peuvent venir masquer le message intentionnellement émis (coup de tonnerre, tache, mauvaise impression du document...) etc.

Les professionnels de la communication tenteront de maîtriser ce contexte qui n'est que très partiellement maîtrisable en définissant le plus précisément possible les cibles et les contextes de médiation.

LES MODÈLES CULTURELS

Bateson utilise la métaphore de l'orchestre pour caractériser le rapport de l'homme avec la culture au sens large, c'est à dire avec un univers de signes et de conventions qui le précèdent avant de lui permettre de communiquer avec les autres, de rencontrer les choses et d'avoir, au moins en partie, une influence sur ces signes et ces règles de signification. «Communiquer, c'est entrer dans l'orchestre», c'est s'accorder avec le monde et son interface : la sémiosphère. C'est se confronter à l'ordre symbolique lacanien, à ses règles, à ses conventions, à ses modèles (perceptifs, sociaux, de pensée...) et aux idéologies, aux valeurs qui les sous-tendent. C'est subir mais aussi composer avec une histoire de ces codes et de ces cultures.

LE CONTEXTE HISTORIQUE

L'environnement externe et interne du signe, c'est donc aussi l'époque, le moment dans lequel le message est émis et reçu et tout ce qui, dans le signe, renvoie à l'histoire des techniques, des cultures, des idéologies et des

.EXERCICE d'application

Analysez l'image ci-dessous : une annonce presse du Crédit Agricole de 1985



Vos sous font des affaires au Crédit Agricole.

Aujourd'hui, pour les opérations courantes, il n'est pas indispensable de rencontrer son banquier.

Au Crédit Agricole de l'Île de France, nos agences délivrent automatiquement un relevé des opérations effectuées jusqu'au jour dit sur votre compte. La plupart d'entre elles sont équipées de guichets libre-service qui acceptent même les cartes d'autres réseaux bancaires. Ces guichets permettent à nos clients d'accéder directement à leur solde.

Cela fait gagner du temps et nous en laissons plus pour nous consacrer à l'essentiel : la gestion de votre argent, exercice où s'exprime vraiment l'art de la banque tel que nous la concevons au Crédit Agricole.

De nos origines, nous avons conservé avec fierté la capacité de voir loin en gardant les pieds sur terre. Nous gérons avec rigueur les affaires de nos clients qui connaissent la valeur de l'argent.

Que vous cherchiez un placement pour 6 mois ou pour 20 ans, que vous vouliez prendre des risques ou gérer votre patrimoine en bon père de famille, percevoir des revenus réguliers, préserver ou faire fructifier votre capital, préparer votre retraite ou mieux vous assurer, nous sélectionnerons avec vous parmi des dizaines de solutions la plus appropriée à votre cas personnel.

Regardez : entre le 31 décembre 1980 et le 31 décembre 1985 l'inflation a été de 52,5%. Pendant la même période, la performance d'Unifoncier, la SICAV à vocation immobilière du Crédit Agricole, a été de 198,73% et celle d'Unifrance, qui est une SICAV Monory, de 161,57%.

Ces résultats, joints aux performances de nos autres produits financiers, nous valent de figurer dans le peloton de tête de tous les hit-parades de la presse spécialisée. Succès que nous devons à la qualité de nos analystes financiers, à nos 700 correspondants étrangers - ils sont 56 dans notre succursale de New York - et au choix que nous avons fait d'investir sur le futur.

Savez-vous, par exemple, que nous sommes la banque dont le concours aux entreprises a le plus progressé au cours des dernières années, celle dont l'aide aux commerçants et artisans ne cessera de se développer, celle qui fait le plus pour la recherche en bio-technologies et qui soutient les industries agro-alimentaires les plus performantes.

D'ailleurs pourquoi ne pas dire, en toute modestie, que si ce secteur a rapporté 34,2 milliards de francs à la balance commerciale française l'année dernière, c'est un peu grâce à nous. Un succès que nous voudrions partager avec vous.



CREDIT AGRICOLE MUTUEL
DE L'ÎLE DE FRANCE

Cette image de communication sera analysée tout au long de la mise en place des différentes méthodologies d'analyse que nous proposerons (pages?,?,,?)

Pour plus de commodité de lecture nous reproduisons ci-dessous le texte de l'argumentaire :

Aujourd'hui, pour les opérations courantes, il n'est pas indispensable de rencontrer son banquier.

Au Crédit Agricole de l'Île de France, nos agences délivrent automatiquement un relevé des opérations effectuées jusqu'au jour dit sur votre compte. La plupart d'entre elles sont équipées de guichets libre-service qui acceptent même les cartes d'autres réseaux bancaires. Ces guichets permettent à nos clients d'accéder directement à leur solde.

Cela fait gagner du temps et nous en laissons plus pour nous consacrer à l'essentiel : la gestion de votre argent, exercice où s'exprime vraiment l'art de la banque tel que nous la concevons au Crédit Agricole.

De nos origines, nous avons conservé avec fierté la capacité de voir loin en gardant les pieds sur terre. Nous gérons avec rigueur les affaires de nos clients qui connaissent la valeur de l'argent.

Que vous cherchiez un placement pour 6 mois ou pour 20 ans, que vous vouliez prendre des risques ou gérer votre patrimoine en bon père de famille, percevoir des revenus réguliers, préserver ou faire fructifier votre capital, préparer votre retraite ou mieux vous assurer, nous sélectionnerons avec vous parmi des dizaines de solutions la plus appropriée à votre cas personnel.

Regardez : entre le 31 décembre 1980 et le 31 décembre 1985 l'inflation a été de 52,5%. Pendant la même période, la performance d'Unifoncier, la SICAV à vocation immobilière du Crédit Agricole, a été de 198,73% et celle d'Unifrance, qui est une SICAV Monory, de 161,57%.

Ces résultats, joints aux performances de nos autres produits financiers, nous valent de figurer dans le peloton de tête de tous les hit-parades de la presse spécialisée. Succès que nous devons à la qualité de nos analystes financiers, à nos 700 correspondants étrangers - ils sont 56 dans notre succursale de New York - et au choix que nous avons fait d'investir sur le futur.

Savez-vous, par exemple, que nous sommes la banque dont le concours aux entreprises a le plus progressé au cours des dernières années, celle dont l'aide aux commerçants et artisans ne cessera de se développer, celle qui fait le plus pour la recherche en bio-technologies et qui finance les industries agro-alimentaires les plus performantes. D'ailleurs pourquoi ne pas dire en toute modestie, que si ce secteur a rapporté 34,2 milliards de francs à la balance commerciale française l'année dernière, c'est un peu grâce à nous. Un succès que nous voudrions partager avec vous.

signes eux-mêmes.

CONTEXTE TYPOLOGIQUE

C'est parce que la vie des signes et des idées est inscrite dans le mouvement historique de la culture au sens large qu'il existe des liens de parenté, des filiations entre les signes qui permettent de les catégoriser en *genres* ou en *types* (en modèles) selon des critères historiques, culturels, sociaux... La perception et la conceptualisation même est une affaire de synthèse et de reconstruction du réel en ensemble typologiques plus appréhensibles et manipulables. Selon Peirce la sémiosphère est constituée de *types*, de catégories, qui travaillent à maîtriser la potentialité des occurrences empiriques singulières (qu'il appelle les *tokens*).

CONTEXTE MÉDIOLOGIQUE

L'environnement externe et interne des signes, c'est donc aussi l'histoire de ces outils de traitement et de transmission des signes que sont les médias. Le canal, selon le terme de Jakobson, ou médium est, conformément à son étymologie latine, à la fois un moyen et un centre (un lien). La médiologie, codifiée par Régis Debray, se propose, selon Bougnoux, d'étudier les supports dans leur dimension *sémiologique* (nature et hiérarchisation des signes), *pragmatiques* (interactivité des médias), *imaginaires* (symbolique des médias) et *systemiques* (interemprise des médias et de leurs utilisateurs : « nous possédons des médias qui nous possèdent », dont la logique nous modèle).

Pour l'anthropologue Jack Goody, le concept occidental de raison, de logique et d'esprit critique n'ont pu se développer que grâce à la mise à distance de la graphie (l'écriture, les schémas...), elle-même permise par la technologies des surfaces d'inscription. Dans une perspective analogue, la révolution gutenbergiene de l'imprimerie, si elle a sans doute permis l'essor d'une pensée démocratisée et d'une démocratisation des pouvoirs, a été elle-même permise par un certain contexte de l'histoire des technologies et des civilisations (l'existence de supports imprimables accessibles, d'infrastructures commerciales, de la demande d'un lectorat...).

la publicité Panzani qui sera l'objet de l'analyse mythique de Barthes



2.2 SÉMIOLOGIE DE L'IMAGE

Les balbutiements de la sémiologie de l'image interviennent dans les années 50-60 lorsque les structuralistes, Roland Barthes en tête, vont tenter d'appliquer les outils de la linguistique à des systèmes de signes allant de la mode à la cuisine en passant par l'inconscient (structuré comme un langage selon Lacan).

Même si nous critiquerons le logocentrisme de Barthes (5.2), cette façon d'inféoder tous les langages à la langue et au logos (à la fois discours, calcul et raison), nous retiendrons de ces textes, au moins l'analyse fondatrice de la publicité Panzani, et deux points de la méthode qui y est proposée :

En premier lieu, partant du principe qu'un signe unit un signifiant à un signifié, Barthes remonte des significations produites par le message visuel pour rechercher les

signifiants qui leur sont liés.

Ainsi le premier signifié qu'il détecte dans la publicité Panzani est celui d'italianité. Ayant trouvé un sens émis, il va tenter d'identifier quels sont les signes qui provoquent ce sens.

Ce concept d'italianité serait construit d'abord par la consonance du nom "italien" de la marque Panzani ; puis par les couleurs de l'annonce (rouge, blanc, vert) qui "signifient Italie" ; enfin par les objets représentés eux-mêmes : fruits, légumes et ingrédients culinaires méridionaux, paquet de pâtes, sachet de parmesan, boîte de sauce tomate. Tous ces éléments viennent, chacun à leur manière, renforcer le concept.

Enfin, Barthes s'attache à distinguer médiologiquement les différents types de message qui composent cette image de communication. L'image est considérée comme hétérogène, ses matériaux sont multiples et articulent leurs significations spécifiques pour produire un message global.

2.2.1 LE MESSAGE VISUEL

Les recherches sémiologiques ultérieures démontreront le bien fondé des intuitions et des présupposés de Barthes. Martine Joly ou le groupe Mu montreront que l'image est un tissu signifiant mêlé de différents types de signes. L'image est d'abord construite par le message visuel (l'image «pure»). Au sein du message visuel on distinguera deux types de signes distincts et complémentaires qui interagissent : les signes icôniques ou figuratifs et les signes plastiques.

À ce message purement visuel il conviendra très souvent d'adjoindre le message linguistique.

À ces messages visuels et linguistiques il convient toujours d'adjoindre les messages-pilotes liés à leur contexte au sens large.

2.2.2 LES CONTEXTES DU MESSAGE VISUEL

On l'a vu le cadrage du contexte est une part essentielle de l'interprétation du signe, mais d'autant plus en ce qui concerne les signes visuels, qui, selon Umberto Eco, «assument des signifiés essentiellement contextuels sans avoir, le plus souvent, de signifié propre» (5.2.2).

> Le contexte de l'image concerne d'abord les cadres et les modèles-pilotes, du moins les déterminations contextuelles de son environnement historique, communicationnel et matériel.

L'ENVIRONNEMENT MATÉRIEL DE L'IMAGE

L'image, en tant qu'objet du monde, s'inscrit dans environnement immédiat, dans un contexte au sens strict. Cet environnement définit un certain nombre de signes contigus à l'image qui s'y associent, s'y opposent, qui contaminent sa signification. Ce hors-cadre, mais aussi tout ce qui précède, ce qui suit et tout ce qui définit la relation entre cette image et ce qui l'entoure (statut hiérarchique, fonction de l'image : appel, adhésion, illustration, justification, contrepoint, preuve...) influent sur sa compréhens-

sion.

Par exemple une photographie d'un étal de boucherie ne prendra pas le même sens si on la place à côté de photographies de vins, de champ de bataille ou de jeunes africains sous-alimentés. Par exemple une affiche 4X3 assurant la promotion de produits de luxe ne prendra pas le même sens si elle se présente sur les murs du XVIe, ou du XXe arrondissement parisien.

Il convient de distinguer ici les images "seules", c'est à dire les constructions plastiques qui sont à elles même leur propre contexte, des images en séquence (bande dessinée, roman photo, cinématographe...), des images centrifuges sans cesse déportées vers un ailleurs et pour lesquelles la finalité ne réside que dans le dépassement des plans sans cesse confrontés à d'autres plans ; des images qui ne sont conçues et qui ne peuvent être appréhendées que par rapport à leur contexte.

LE CONTEXTE HISTORIQUE

L'environnement de l'image c'est aussi l'époque, le moment dans lequel le message est émis et reçu.

La joconde que Picabia et Duchamp ont affublé d'une moustache à la Dali et d'une irrévérencieuse légende (LHOOQ) n'aurait pas eu la même impertinence sans l'ambiance de soumission et de retour à l'ordre de la grande peinture qui caractérisait les années 20 où elle a vu le jour.

Une annonce presse des années 70 vantant les mérites d'une eau de toilette Derrick et présentant un homme hilare couvert de pétrole aux reflets mordorés est incompréhensible sans le recours à la situation géopolitique et à l'atmosphère de l'époque d'apparition de ce document : le goût du paradoxe, la remise en cause des conventions et la perception du pétrole en tant qu'or noir, qu'étalon universel (les pétrodollars).

LE CONTEXTE COMMUNICATIONNEL

L'environnement de l'image c'est encore plus largement, comme on l'a dit (2.1.6), le cadre et la conjoncture de communication, les liens et les humeurs des interlocuteurs.

> Le contexte de l'image est ensuite un contexte médiologique et typologique.

LA NOTION DE FONCTION-SIGNE

Barthes, avec la notion de fonction-signe, définit médiologiquement la valeur symbolique d'un objet en tant que signe de sa fonction, usage devenu signe : «La fonction se pénètre de sens ; et cette sémantisation est fatale : dès qu'il y a société, tout usage est converti en signe de cet usage.»

La fonction d'un objet et la signification de cette fonction sont des notions complexes qui relèvent au moins, selon l'analyse des valeurs du produit définie par les théoriciens du design, de trois type de fonctions-signes plus ou moins articulées ou confondues :

> une fonction-signe d'usage actualisée ou pas.

Comme le note Eco, une porte fermée est toujours le signe qu'elle aurait pu être ouverte.

Cette catégorie de signe est autant indicielle que véritablement intentionnelle et indicative, et notamment

depuis l'avènement du design et de la société de consommation et de services.

Une branche peut n'être qu'une branche, mais elle peut devenir canne à pêche, manche de pioche ou gourdin et signe de ces fonctions.

Le design d'objet s'occupe autant d'améliorer les conditions de fonctionnement des objets que de signifier cette qualité fonctionnelle. Avant d'être confortable dans l'expérience kynesthésique, le siège aura l'air visiblement confortable. Le bruit des ouvertures ou fermetures de portes des automobiles est sélectionné en fonction du sentiment de solidité et de confort qu'il saura procurer...

> une fonction-signe d'estime, assurément intentionnelle, qui qualifie et signifie l'usage socioculturel du produit.

Toute une codification, et jusqu'au prix de vente, permet de distinguer un produit de luxe d'un produit courant, un produit «rebelle» d'un produit «conservateur»...

> une fonction-signe technique, autant indicielle qu'exploitée intentionnellement, qui définit et rend compte de la dimension technologique du fonctionnement du produit.

LA NATURE TECHNIQUE DE L'IMAGE

Une première approche médiologique de l'image tient justement à sa nature technique et génétique.

L'image est d'abord un objet du monde (1.5.2) et il y a un certain nombre de signes plastiques spécifiques à l'image qui découlent de sa nature technique, c'est-à-dire du choix des moyens techniques engagés dans sa production, de son dispositif de production.

Une image ne signifiera pas la même chose si elle est représentée en linogravure ou construite sur un logiciel de dessin assisté par ordinateur. On ne percevra pas la même image si on la contemple directement dans une galerie ou si elle est reproduite dans un magazine, sur une photocopie ou une diapositive. Les couleurs de cette image, sa taille vont changer. Cette image va éventuellement être recadrée. La reproduction de cette image va lui faire subir un certain nombre de transformations mais avant tout sa "nature" va changer.

On désignera comme des signes de production ce contexte médiologique que sont les messages liés aux moyens, aux outils de production (la photographie, la linogravure...).

Lorsque Andy Warhol choisit de travailler avec l'outil sérigraphique, il choisit un procédé d'impression en série qui connote l'univers des industries de l'image et de l'image de masse. Il engage un discours (ou un appel au discours) concernant le statut de l'image à l'ère de sa reproductibilité, comme le dirait Walter Benjamin.

Ces signes de production, qui sont avant tout des signes plastiques texturaux : la trame analogique du document imprimé, les grains des sels d'argent de l'épreuve photographique, les caractéristiques texturales d'un papier bouffant... (voir 4.2.1) deviennent rapidement des systèmes plus ou moins ouverts de signes plastiques : des types régis par des codes.

Par exemple l'image infographique propose un certain nombre de signes plastiques spécifiques : l'utilisation massive des filets, les dégradés linéaires ou radiaux parfaitement continus, la pixélisation (la décomposition des images en trame orthogonale régulière constituée de carrés de couleurs respectives homogènes)... mais surtout, la souplesse du procédé autorise une nouvelle plasticité expérimentale.

tale de la structuration de l'espace de l'image et de ses constituants formels qui aboutit à la composition mosaïque, aux effets de superposition d'écrans en profondeur, à l'avènement de formes hybrides, à la saturation de l'espace de la représentation à l'instar des "autoroutes de l'information"...

On voit bien comment l'utilisation de ce qui est au départ un procédé de production graphique, aboutit à l'établissement d'un code graphique (fusse-t-il ouvert) qui convoque tout le champ sémantique de la technologie et de l'idéologie contemporaine de l'information.

Les procédés de production des images s'inscrivent dans une région de l'histoire de la pensée, des techniques et des civilisations. Leur utilisation induit la lecture de ce contexte historique, technique et idéologique.

On a vu déjà avec Jean Marie Schaeffer que le pouvoir de conviction de la photographie, son caractère "objectif" et l'effet de réalité qu'elle procure, tiennent au savoir implicite ou non, que le spectateur a sur la genèse de cette image. C'est parce que nous savons que l'image photographique est une empreinte, une trace automatiquement produite, que nous croyons qu'elle représente adéquatement cette réalité. Et ce système d'automatisation de la captation des rayons lumineux, répondant d'ailleurs à un certain nombre de conventions, est aussi le fruit de réalités techniques ; la maîtrise et la mécanisation d'un certain nombre de procédés techniques à l'ère de la révolution industrielle du XIXe siècle, et de réalités philosophiques ; la mise en place de l'homme et de son regard au centre du monde et de ses représentations au XVIe, la croyance en la puissance d'évocation des images (qui fait qu'on croit ce qu'on voit et que veut voir pour croire), toujours au XVIe, et la croyance à un progrès humain, au sens large, au XIXe et au XXe, fondé sur les progrès techniques et scientifiques au XVIIIe siècle.

Dans le domaine de l'image de communication, les différents procédés graphiques, de la craie grasse à la peinture sont reliés par des procédés d'impression pour assurer leur plus grande diffusion, mais l'on a aucun mal à lire l'objectivité de la photographie par rapport au caractère artisanal d'une gravure. On reconnaît un certain répertoire de signes plastiques organisés d'une certaine façon. On en déduit un certain registre de procédé de production graphique. Les graphistes choisissent avec le plus grand soin les procédés graphiques qu'ils utilisent pour établir un champ connotatif spécifique.

Le procédé graphique retenu signifie toute l'idéologie de la culture et de la civilisation dont il est le fruit.

LE CONTEXTE DE MÉDIATION

Le contexte de médiation d'une image c'est d'abord, comme on vient de le voir, un ensemble de signes de production, mais c'est surtout, dans le contexte de la communication de masse, la perception du support en terme de symbolique : en terme de titre de presse, d'espace de communication qualifié du point de vue de sa thématique, de son idéologie, mais surtout de sa cible et de son indice d'écoute.

Pour Marshall Mc Luhan (1946), le médium, dans la conception duquel il englobe tout le domaine technique (les signaux de production voire dans une certaine mesure le genre, le style), est le seul facteur véritablement

déterminant du processus de communication «médium is message».

Dans les agences de conseil en communication, le média-planneur et le service d'achat d'espace sont chargés de définir les supports des campagnes publicitaires. C'est à dire qu'il ont pour fonction de maîtriser ce contexte de médiation et de l'intégrer positivement dans le message. Ils n'achètent pas des pages dans un magazine ni des affiches dans le métro mais un public, un positionnement sociologique précis, une cible qui dispose de tels revenus, qui a tels positionnements politiques et tels comportements d'achat.

LE GENRE DE L'IMAGE

Au delà du contexte de production que l'on a déjà évoqué, il faut bien convenir que l'une des clefs de la lecture de l'image, et notamment de ces images de communication qui nous préoccupent, est sa désignation en terme de statut, de destination et de fonction ; en terme de fonction-signes d'usage.

L'image est une publicité, une annonce presse ou une affiche 4X3, une œuvre d'Art, un dessin humoristique, une illustration, une photographie artistique, une photographie de reportage...

L'image est aussi définie par un genre, en deçà des styles propres à chaque auteur, en termes d'appartenance à une "région" de l'histoire de l'art et des images.

L'image est désignée comme étant une vignette de bande dessinée de l'école de la ligne claire belge, une peinture mythologique renaissante, une réclame des années cinquante...

La notion de genre, du latin gener : engendrer, renvoie à une filiation des images entre elles.

La Joconde de Picabia et Duchamp ne signifie qu'en regard du souvenir que nous avons du tableau de Vinci.

On dépasse ici la fonction-signes pour atteindre au référent situationnel, au contexte dans une acception plus traditionnelle.

Il y a un stock culturel, historique et idéologique lié à l'image. Dans toute image, il y a des éléments invisibles, des éléments "fantômes" qui font d'elle une image d'image. La lecture d'une image (ou d'un texte) ne se base pas sur les seules données physiquement repérables du texte. Le genre de l'image est donc une sorte de "contexte interne" de l'image. Mais c'est bien l'existence d'un répertoire plus ou moins ouvert de signes plastiques et d'un type normalisé d'articulation de ces signes : bref d'un système ou d'un code (dont on reparlera également) qui permet la ségrégation des images en autant de types signifiants.

MÉTHODOLOGIE D'ANALYSE DU MESSAGE CONTEXTUEL DE L'IMAGE

On en arrive à mettre en place une deuxième méthodologie d'analyse d'image.

› Une méthodologie d'analyse du message contextuel de l'image pourrait consister à repérer d'abord les signes ayant trait à la nature technique de l'image et à définir quelles sont les dénnotations et les connotations de cette nature technique.

Il s'agit d'une photographie, un médium réputé objectif, la trace d'un "ça a été".*

› Il s'agit ensuite d'appréhender l'image en fonction d'un genre auquel elle pourrait adhérer ou qu'elle citerait.

Il s'agit d'une annonce presse du début des années 80 : il s'agit donc d'une image dans laquelle le sens est délibérément fixé en vue de sa plus grande lisibilité. Cette annonce publicitaire présente une

photographie de studio présentant des figurines animalières antropomorphiques, façon Saturnin. Le message naturaliste photographique renforcé par le caractère du traitement des figurines se double d'un caractère artificiel, du décalage humoristique et ludique de la saynète, de l'image d'épinal, de l'anthropomorphisme de basse cour qui renvoie aussi bien à Saturnin qu'à Jean de la Fontaine. On joue sur un double discours : rêve et réalité, rigueur et connivence.

> Il s'agit ensuite de prendre en compte l'environnement de l'image au sens large, c'est-à-dire à la fois son contexte matériel, son contexte historique et éventuellement son contexte communicationnel.

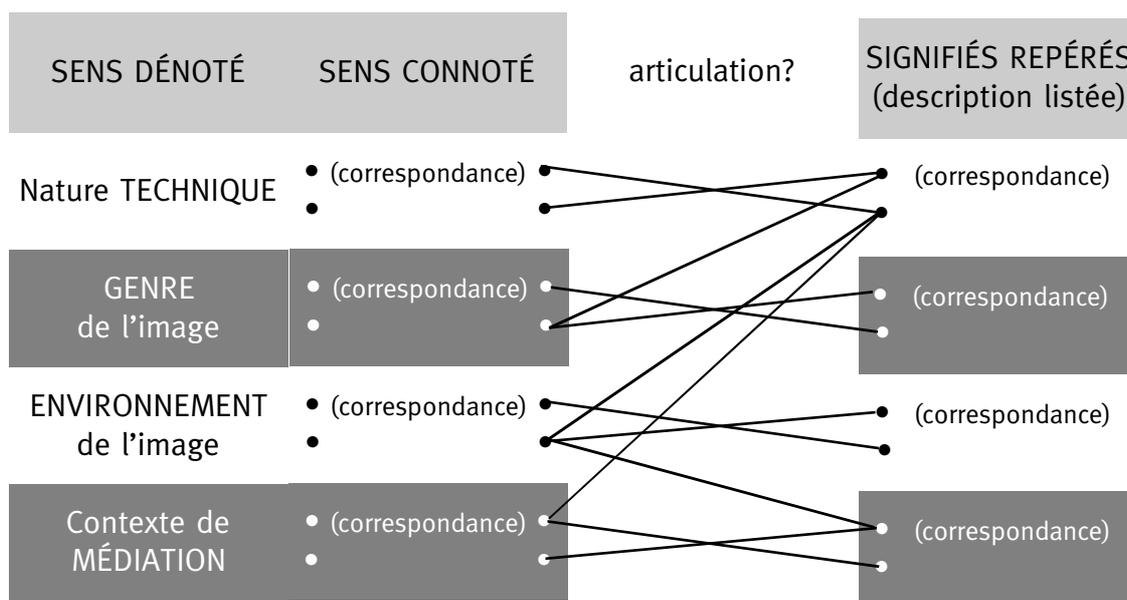
Il s'agira notamment, ici, de considérer la nature de l'annonceur, sa situation et les habitudes de communication en ce début des années 80. Le crédit Agricole d'Ile de France est une grande banque moderne est le destinataire de cette campagne. Le monde rural auquel est dédié cette banque est en perte de vitesse. La société en pleine mutation remet en cause les valeurs traditionnelles et se tourne vers les valeurs urbaines modernes de l'économie de marché et de l'internationalisation.

> Il s'agit enfin de prendre en compte la nature du support médiatique de cette annonce presse et de voir comment ce support s'accorde avec les valeurs qu'elle véhicule..

> L'ensemble des signifiés du message contextuel sera confronté au sens que nous avons initialement perçu à la "lecture" de l'image afin d'établir une analyse croisée du message qu'elle construit.

* L'ensemble des exemples des différentes méthodologies d'analyse correspondent à l'analyse de la publicité du crédit agricole page 30.

Tableau analytique 2
message contextuel



3 LES SIGNES ICÔNIQUES

Le verbe grec eiko veut dire "être semblable à", "ressembler" précise Pierce.

Les grecs appelaient icône une sculpture représentant fidèlement un modèle humain à l'échelle naturelle. C'est ainsi que l'on désigne également les figures divines dans la peinture religieuse. Et justement l'adoration fétichiste de l'image pieuse substitue à Dieu sa représentation. C'est à dire qu'il y a confusion entre l'image et le modèle de l'image. L'icône confine à l'idole : elle possède les capacités des saints qu'elle représente ; elle saigne, elle guérit.

Dans l'empire byzantin, les jugements rendus sans la présence de l'empereur (-dieu) pouvaient être rejetés en appel, mais si une icône

de l'empereur se trouvait dans la salle dans laquelle était rendu le verdict, aucun appel à la décision n'était possible.

Tous ces exemples témoignent d'une confusion voire d'une fusion entre le signifiant et le référent des signes envisagés qui définit la première approche d'un message visuel d'abord et fondamentalement compris comme image, comme à l'image de, comme incarnation, comme tension du présent et de l'absent.

Les fables mythiques grecques situent l'invention du dessin et de l'image lorsque, la fille d'un potier de Sicyone nommé Dibutades, amoureuse d'un jeune homme, doit le laisser partir pour un long voyage. Lors de la scène d'adieu, les amants sont dans une chambre éclairée par un feu qui projette sur le mur l'ombre des jeunes gens. Afin de conjurer l'absence à venir de son amant et de conserver une trace physique de son actuelle présence, dans cet instant charnière tout tendu de désir et de peur, la jeune fille a l'idée de fixer sur le mur avec du charbon la silhouette de son amant qui s'y projette : elle va tuer le temps en fixant l'ombre de celui qui est encore là mais qui sera bientôt absent.

On peut s'interroger sur les raisons de cette acception première des productions visuelles en tant qu'icône, que présence construite mais crédible, que signe du réel. Tout se passe comme si on avait envie de croire à l'image.

> Cette appréhension trouve sans doute ses origines dans une culture occidentale biblique toute faite d'incarnation, de création à l'image de, de croyance et de pari dans la force de persuasion et finalement la crédibilité des constructions visuelles.

L'homme a été construit, selon la Bible, à l'image de Dieu (imago Dei) et une grande partie du message chrétien est une «histoire d'incarnations». La contre réforme catholique a parié sur le pouvoir de l'image comme support persuasif de son message contre l'iconoclasme réformateur de Calvin. Saint Thomas veut voir pour croire et finalement croit ce qu'il voit.

> Cette approche se retrouve dans le dispositif perspectiviste de la représentation renaissante qui pose les jalons de la naturalisation codifiée de l'image. La peinture est, selon la métaphore du peintre, codificateur de la perspective, et mathématicien de la Renaissance florentine, Giovanni Battista Alberti (1404-1472), une fenêtre ouverte sur le monde.

> Il est étonnant de constater que l'image nous propose un arrangement spatial convaincant : une présence, même si elle est en noir et blanc, à une échelle éloignée du réel, même si elle propose des objets visuels incongrus, informes, monstrueux, incompatibles avec notre expérience du champ visuel réel.

Pour paraphraser Gombrich, on pourrait dire que nous avons tendance à croire à n'importe quoi dans une image pourvu qu'il y ait une forme qui ressemble minimalement à quelque chose.

Peut être que nous croyons à l'image simplement parce que nous voulons croire (naïvement) au réel. Peut être ne peut-on que croire le réel. Peut être que nous réagissons face aux «signes» visuels (ou aux embryons de signes) de l'image comme face aux signes visuels que nous percevons / projetons dans la réalité même tout en sachant qu'ils sont de nature différente : que les objets du monde

existent phénoménologiquement en dehors de la perception alors que la «présence» des objets visuels de l'image n'existent que dans et par la perception. La croyance dans les images tiendrait autant d'une phénoménologie de la perception que d'un désir de croire dans l'existence des objets perçus : dans la vraisemblance comme seul moyen d'embrasser le monde.

Le degré d'accord entre le signifiant et le référent des signes étant variable on a mis en place la notion de degrés d'icônicité qui vont en quelque sorte "mesurer" la similarité entre la forme du signe et la forme de ce que ce signe représente.

Par exemple l'objet lui-même pour représenter l'objet dans la vitrine d'un magasin a un degré d'icônicité plus grand que le modèle bi ou tridimensionnel à l'échelle de l'étalage factice qui a lui-même un degré d'icônicité plus grand que le schéma bi ou tridimensionnel à échelle réduite ou augmentée de l'objet, etc.

Cet exemple montre également que le signe icônique n'est paradoxalement pas inféodé à la rupture sémiotique. L'objet pour représenter l'objet ou la photographie auxquels on accorde évidemment un fort degré d'icônicité sont aussi (selon un autre point de vue, un autre interprétant) des indices, des empreintes de la réalité voire des emprunts : des référents devenus signes.

3.1 LA RESSEMBLANCE

Les signes icôniques ou figuratifs donnent de façon codée une impression de ressemblance avec la réalité en jouant sur l'analogie perceptive et sur les codes hérités de la tradition représentative occidentale naturaliste. Le signe icônique reconstruit certains aspects des objets du monde. Comme l'a montré Christian Metz, s'il y a ressemblance, c'est entre les mécanismes de perception du monde et les mécanismes de perception de l'image, tous deux, comme on l'a vu au chapitre précédent, culturellement codés. Comme l'a montré Gombrich, la ressemblance n'est pas l'adéquation entre une représentation et une réalité quelconques, mais entre les attentes, celle du peintre et celle des spectateurs, qui changent d'une époque et d'une personnalité à l'autre. Le code est aussi affaire de contrat social et culturel.

Deux exemples amenés par Gombrich :

> L'un des premiers ouvrages imprimés, La Chronique dite de Nuremberg, un récit de voyages, présente des xyloglyphies (gravures

Chang Yee,
vaches à Derwentwater, 1936

Michel Wolgemut,
Damas et Mantoue, 1479
xyloglyphies



EXERCICE d'application

Analysez les images ci-dessous : Fritz LANG, photogramme recadré extrait de *M. le maudit*, 1931. Quentin METSYS (1465-1530), *Le changeur et sa femme*.



Nous pourrions retenir le fait que, dans cette image, champ et hors champ jouent de façon dynamique et collaborent à la définition du sens et de la fiction. La présence hors-champ du *maudit* se manifeste par son ombre et par le regard de l'enfant levé sur lui. L'ombre portée vient superposer et associer son profil, siège de l'être et de l'identité, au mot morder de l'affiche... Par le biais de l'ombre fantomatique, on assiste à un dialogue fantastique et inquietant de la présence et de l'absence : le criminel est désigné et pré-senti mais il demeure mystérieusement hors champ...

Nous pourrions retenir le fait que, cette image, à priori si frontale, évidente et donnée toute entière au regard du spectateur, dévoile dans un deuxième temps de subtils effets de hors-champ : un miroir convexe au premier plan renvoie sur une fenêtre, métaphore albertienne de la peinture elle-même, une porte entrouverte en arrière plan ouvre sur une pièce, découvre de façon fragmentaire un nouveau personnage et une nouvelle fenêtre, promesse de hors-champ en profondeur...

sur bois de fil) de Wolgemut, le maître de Dürer, représentant différentes villes telles que Mantoue ou Damas. Mais il s'agit toujours de la même gravure. C'est que l'attente de ressemblance, de "véracité" des images dépend d'un contrat de communication liant producteurs et récepteurs des images et que cet accord tacite varie selon les époques.

> Dans un autre récit de voyages, Le voyageur silencieux (1936), Chiang Yee, écrivain et peintre chinois illustre ses voyages. Une encre et aquarelle représentant le lac anglais de Derwentwater donne l'impression au spectateur occidental de représenter un "paysage chinois". "Une certaine rigueur du vocabulaire de la tradition chinoise joue ici le rôle d'écran sélectif ne laissant passer que les traits caractéristiques qui se retrouvent dans les schémas de la tradition" commente Gombrich et il conclut : "La peinture...", comme la perception pourrait-on rajouter, "...est un acte et, en conséquence, l'artiste a tendance à voir ce qu'il peint plutôt qu'il ne peint ce qu'il voit."

La ressemblance est culturelle. Elle est liée à la perception et à la cognition. Si l'on copie quelque chose, c'est toujours un aspect culturellement sélectionné de l'objet (lui-même culturellement sélectionné). Comme le rappelle le groupe Mu, l'idée d'une copie du réel est naïve car l'idée même de réel est naïve : le réel est perçu, les objets qui le composent sont des êtres de raison. S'il existe des référents aux signes, ce sont des "objets culturalisés". Il y a des réalismes en Art. La représentation est une construction qui s'apparente à un dispositif.

3.2 SIGNES SOCIOCULTURELS

La fusion / confusion opérée dans le signe icônique et l'image naturaliste entre signifiant et référent va nous conduire à engager une lecture socioculturelle de l'image ; à interpréter ces signes icôniques comme les signes de notre expérience quotidienne : les signes socioculturels eux-mêmes.

SIGNES KINÉSITIQUES ET PROXÉMIQUES

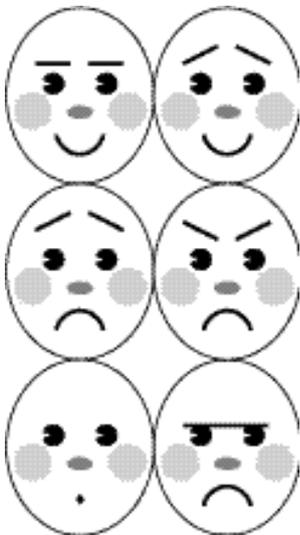
Le regard, lié aux mimiques du visage, émet des signaux susceptibles d'exprimer toute une gamme de sentiments allant de la crainte à la menace, à la peur, à l'encouragement, à la compassion...

La bande dessinée a codifié la représentation de ces mimiques. La position et la forme des sourcils et de la bouche d'un personnage y suffisent souvent à signifier toute la gamme des sentiments.

Les gestes, les postures, les comportements traduisent également le statut, l'identité, les sentiments, les émotions, les pensées, les rapports de force des acteurs de l'image.

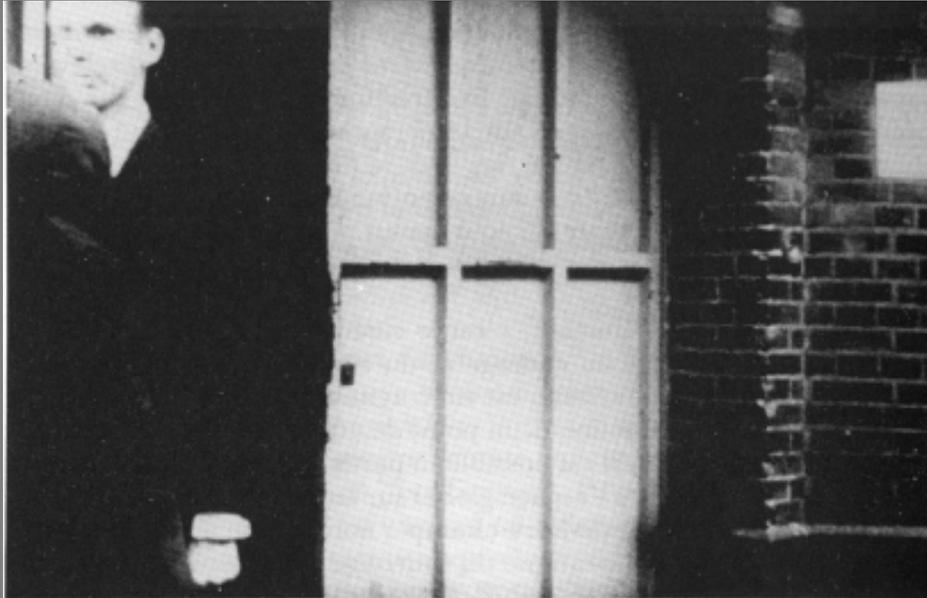
La main tendue signifiera l'accueil, les bras levés la rédition, la tête baissée la prière ou l'allégeance, le poing fermé la révolte...

Les distances instituées entre les êtres auront aussi à charge de rendre compte de leurs rapports de force, du type de communication qu'ils entretiennent. Elles signifieront l'ordre social et l'affectivité. Ces distances renverront comme l'écho affaibli des distances de sécurité existant dans le genre animal. Chaque animal établit une sphère très précise définissant une distance en deçà de



EXERCICE d'application

comparez les images ci-dessous : STRAUB et HUILLET, photogramme extrait de *Non réconciliés*, 1965 et une peinture chinoise de style réaliste socialiste des années 60.



Nous pourrions retenir le fait que, dans cette image, la figure cinématographique classique du dialogue qui entraîne traditionnellement une structure de champ, contrechamp est subvertie par un décadage. Le regard traditionnellement incarné dans le cadre n'est plus focalisé sur l'interlocuteur (alors que, dans le cinéma classique, ce type d'image est une sorte de plan subjectif « adouci » par la présence discrète du personnage dont nous épousons le regard de dos ou de trois-quart, placé à la limite du champ)...



Nous pourrions retenir le fait que, dans cette image, au contraire, l'ensemble des centres de l'image se superposent pour mettre pédagogiquement en exergue la figure du grand timonier. La comparaison des partis pris par ces deux images souligne la dimension le caractère idéologique du point de vue (3.1.a.10).

laquelle un intrus devient une présence dangereuse engendrant la fuite. Chaque personne se construit une sphère d'intimité, un espace individué variable en forme et en qualité selon les cultures, les individus, les partenaires et les situations.

Ces signes individuels et collectifs que sont rituels, protocoles, attitudes, distances sont appelés les signes **KINÉSINIQUES** et **PROXÉMIQUES**. Les supports de ces signes sont respectivement le corps (kinésique vient du grec kinésis : activité musculaire, mouvement) et les distances.

SIGNES ORNEMENTAUX DU CORPS ET DE L'ESPACE

Les vêtements, uniformes, la façon dont sont coiffés, maquillés, manucurés... les acteurs représentés dans l'image émettent des signaux susceptibles d'exprimer leur statut social, leur corporation, leur style de vie. Les instruments qu'ils utilisent ou arborent témoignent d'une représentation du pouvoir. L'histoire de l'art du portrait est pleine de ces attributs, de ces objets-signes qui, précisément attribuent des qualités et des statuts socioculturels aux personnes qui les possèdent.

Le cadre dans lequel évoluent les "acteurs de l'image" émet également du sens. Le mobilier, l'architecture, l'organisation urbaine, les caractéristiques techniques, ornementales, esthétiques, historiques de l'environnement de la représentation, toujours plus ou moins liés aux personnages représentés, vont leur conférer des valeurs, des fonctions. Elles vont exprimer une topologie du pouvoir. Ces signes sont des signes qu'on peut appeler, comme le font J.C. Fozza, A.M. Garat, F. Parfait, les signes techniques et ornementaux du corps et de l'espace.

Comme tout signe, les signes kinésiques, proxémiques, "techniques et ornementaux du corps et de l'espace" sont liés à des codes, des systèmes de pensée, d'idéologie, de valeurs qui fondent notre représentation du monde en partie arbitraire, notre culture (moeurs, croyances, philosophie...). Ces codes ouverts sont également liés aux codes perceptifs à la fois naturels et culturels qui régissent l'expressivité des formes.

Dans la vie quotidienne, ces signes d'énonciation viennent se superposer aux messages essentiels (qu'ils soient linguistiques ou autres) en formant des méta-langages qui canalisent, éclairent et verrouillent le sens.

Lors d'un oral de présentation de projet de communication visuelle, le sens se situe autant dans l'énoncé au sens strict : le projet incarné par des planches essentiellement visuelles, un argumentaire... que dans l'énonciation : la posture, la gestuelle, la diction, les mimiques, l'apparence vestimentaire... de l'orateur.

On peut s'interroger sur le caractère intentionnel et maîtrisé de nombre de ces signes. Dans le cadre de la vie courante, ce sont souvent autant des indices d'un état psychique, émotionnel ou socioculturel (parfois même inconscient) que des signes volontaires. Mais dans le cadre d'une image, toujours plus ou moins sélectionnée et construite, ces signes deviennent volontaires. Les indices

deviennent icônes en assumant la rupture sémiotique, la distance d'une représentation.

3.3 LA POSE DU MODÈLE

Parmi les signes issus de la gestuelle ou de la kinésique, la pose du modèle et notamment l'orientation de son regard sont particulièrement liés au dispositif de l'image et au cadrage. Comme le souligne M. Joly : La mise en scène de la pose du modèle établit un rapport particulier entre "l'acteur" représenté dans l'image et le spectateur. Comme l'a noté Pierre Fresnault-Deruelle, si, dans l'image, il y a des personnages, on cherche les visages ; s'il y a regard, on cherche le regard.

C'est à dire que l'on tente toujours de s'engager dans une identification aux données de l'image ; et dans ce cas précis, on a tendance à se projeter dans une situation de communication (communication avec le modèle ou communication entre personnages représentés par identification à l'un d'eux).

Parmi l'infinité des scénographies possibles, on peut repérer deux cas de figure autour desquels tous les autres peuvent s'organiser : soit le modèle se présente de face, soit il se présente de profil.

La pose de face, le regard tourné vers le spectateur est la pose la plus implicite. Elle engage le spectateur dans une illusion de face-à-face abolissant l'espace de la représentation et établissant un semblant de dialogue, de relation duelle. Ce type de posture, face à face, les yeux dans les yeux, va favoriser la relation de supériorité et d'injonction de la part de l'image. L'image parle à la première personne. Cette configuration souvent utilisée par la publicité se verra doublée de formes linguistiques elles-mêmes impliquantes, celles de l'interrogation ou de l'injonction.

À l'inverse, la pose de profil ou de trois-quart confortera plutôt la position de spectateur, l'impression d'assister à une saynète ou à un spectacle sans y être engagé. Le personnage de profil est une troisième personne, un "il" que nous observons et auquel nous aurons tendance à nous identifier. La pose de profil peut également favoriser la narrativisation de l'image, le discours sur cette image.

MÉTHODOLOGIE D'ANALYSE DU MESSAGE ICÔNIQUE DE L'IMAGE

On en arrive à mettre en place une troisième méthodologie d'analyse de l'image.

› Dans un premier temps il s'agira de décrire de façon synthétique ce qui dans l'image ressemble, renvoie à une scène réelle extérieure. C'est-à-dire qu'il va s'agir de convoquer, d'identifier, de repérer les référents des signes qui composent cette image de sorte à composer une sorte de message-référent, une phrase ou une série de phrases courtes susceptible de résumer l'action.

un homme se trouve à l'arrière d'une voiture. Il lit le journal. C'est l'aube. C'est le printemps...

› Dans un deuxième temps il faudra s'attacher aux signes kinésiques contenus dans l'image cet homme est assis mais il n'est pas avachi. Sa posture est à la fois dynamique et posée. Son regard est calme et concentré. Il sourit...

› Il conviendra ensuite de s'intéresser aux signes ornementaux du corps et de l'espace

Cet homme porte un costume trois pièces à la fois cossu et à la mode. Il est assis à l'arrière d'une luxueuse berline...

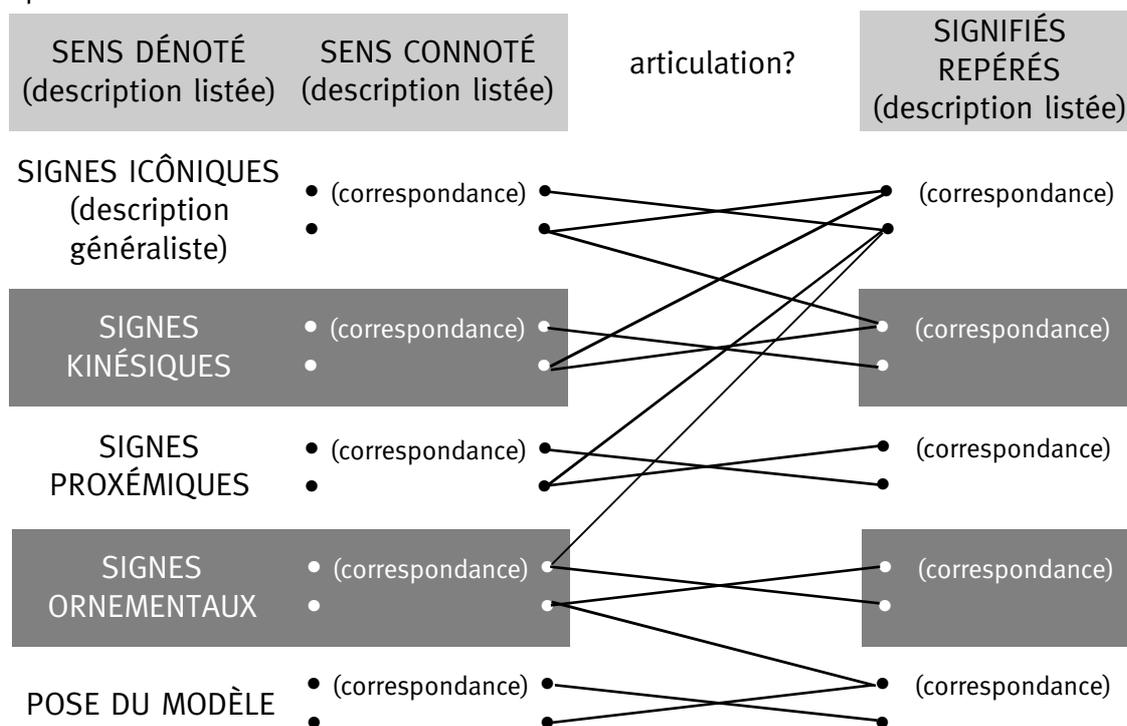
› Il faudra enfin s'intéresser à la pose du modèle

Cet homme nous regarde...

> Il faudra alors exploiter l'ensemble de ces données afin de définir leurs significations et leurs connotations. Il faudra voir comment ces significations s'articulent avec les signifiés que nous avons spontanément repérés à la lecture de cette image; avec le message que nous avons "lu".

> Il faudra enfin définir le message icônique synthétique de cette image.

Tableau analytique 3
message iconique



4 LES SIGNES PLASTIQUES

En 1907 Wassily Kandinsky (1866-1944) produisait la première image abstraite, une aquarelle, en se préoccupant d'une "vie des formes et des couleurs complètement émancipée" (du sujet de l'image, du naturalisme, de la mimésis), de la mise en place d'un univers véritablement pictural et autonome.

En ce début du XXème siècle, parallèlement au développement d'une image "pure", détachée de sa référence aux apparences du réel, dégagée des impératifs de description hérités de L'icône grec est apparu une nouvelle notion moderne de plasticité de cette image.

Il ne s'agissait plus de la belle plastique de telle femme qui ne trouvait sa justification que dans sa conformité avec un modèle, un canon de beauté, mais de la notion même de mise en forme. Les matières plastiques sont justement ces matériaux capables de prendre n'importe quelle forme.

La notion de plasticité trouve aussi un écho dans les idées de modelabilité, de souplesse de la forme.

L'image sera alors conçue comme plastique dans le sens de la manipulation offerte par le matériau dont elle est

tirée. On pensera alors au geste de l'artiste, à sa lutte avec les matériaux constituant l'image. On s'intéressera à la vérité du matériau, aux possibilités intrinsèques des forments de l'image (de ce qui forme l'image). Maurice Denis (1870-1943) pourra recommander de se rappeler qu'une peinture, avant d'être "une femme nue ou un quelconque cheval de bataille", se constitue de "couleurs sur une toile en un certain ordre assemblées".

On désignera sous le terme de signes plastiques les outils de mise en forme de l'image tels que la couleur, les formes, la composition et la texture.

Le groupe Mu a été un des premiers à proposer de penser la dimension plastique des représentations visuelles comme un système de signes à part entière : le signe plastique est solidaire du signe icônique mais demeure autonome et ne lui est pas subordonné.

On peut visualiser ainsi l'articulation plastique / icônique au sein du message visuel :

message visuel	le plastique	signifiant	signifié
	l'icônique	signifié	signifiant

Comme le souligne Umberto Eco, on ne peut pas attribuer aux signes plastiques de valeur fixe pour toutes les images. Les signes plastiques font partie de systèmes de signes aux règles de fonctionnement particulièrement ouvertes et changeantes. Les significations plastiques valent dans un système donné, forgé par l'œuvre, comme le jeu des couleurs fraîches, dessaturées, "juvéniles" et des textures floues, sensuelles et pictorialistes qui font système dans les photographies de David Hamilton (!). "La convention que le type de dessin institue... peut varier sous la main d'un autre dessinateur, qui avec une extrême liberté, met en crise un code précédent et en construit un nouveau avec les résidus du ou des autres." On a donc affaire à des mini-codes qui se dissolvent hors du message, mais on a tout de même des repères d'usage socialement codés, des repères intersubjectifs qui permettent la communication et l'interprétation des outils plastiques et qui sont par exemple sensibles dans la qualification de telle texture "douce", de telle couleur "agressive".

Parmi les signes plastiques on peut en distinguer deux types : ceux qui sont spécifiques à la représentation visuelle et à son caractère conventionnel tels que le cadre, le cadrage, et l'on aura soin de distinguer les dispositifs de l'image «simple» de ceux de l'image en séquence ; ceux qui renvoient directement à l'expérience perceptive et ne sont pas spécifiques aux messages visuels tels que les couleurs, l'éclairage ou la texture.

4.1 SIGNES PLASTIQUES SPÉCIFIQUES DANS L'IMAGE FIXE

4.1.1 LA TAILLE DE L'IMAGE

On l'a dit, l'image est d'abord un objet du monde, et cet objet peut être d'abord qualifié perceptivement et plastiquement par une taille : par une échelle déterminant le rapport entre l'espace de l'image et l'espace de son spectateur.

«Un daguerréotype, un photogramme de film, le jugement dernier de Michel Ange (1475-1564) peuvent aujourd'hui figurer côte à côte sous forme de reproductions de taille identique dans un livre illustré. Or la fresque de Michel Ange occupe tout un mur de la chapelle sixtine, un daguerréotype mesure moins de dix centimètres.»
(Aumont)

Même si l'image est plus souvent considérée, à l'ère de sa reproductibilité (selon la terminologie de Walter Benjamin), dans la taille moyenne qu'imposent ses reproductions dans les formats normalisés des supports de masse, ses dimensions originales produisent des expressivités éminemment actives.

La grande taille monumentalise et dramatise ; elle rapproche du construit, de l'architectural, mais aussi et par là même, elle tend vers le durable, l'œuvre de mémoire (le mot monument vient du latin mnemo qui signifie mémoire) et l'institutionnel. L'image de grande taille accuse paradoxalement sa constitution plastique car on l'appréhende d'abord dans une distance moyenne révélant ses forments. Mais pour être perçue complètement, la grande image met à distance : elle domine, elle écrase. Inversement, la petite taille (et massivement, comme le note Aumont, celle de l'image photographique) abolit la distance. Elle instaure un rapport de proximité, de possession voire de fétichisation (on lui attribuera alors des propriétés magiques, bénéfiques, on en fera un objet de sexualité).

4.1.2 LE CADRE

Si l'image a une taille, «c'est parce qu'elle n'est pas illimitée, [...] qu'elle se présente sous forme d'objets isolables perceptivement sinon matériellement» selon les termes d'Aumont ; c'est qu'elle est cadrée.

Jacques Aumont propose une double acception du cadre :
> **Le cadre est d'abord ce qui permet d'appliquer la ségrégation visuelle fondatrice figure / fond au domaine de l'image. Le cadre est une limite abstraite, une frontière distinguant le champ de l'image du reste du champ visuel. «Le cadre c'est ce qui manifeste la clôture de l'image, sa non-illimitation. Il est la limite sensible de l'image : il est un cadre-limite».**

> **Mais le cadre c'est aussi un cadre-objet. Aumont donne comme exemple l'encadrement qui vient renforcer le cadre limite «par l'adjonction à l'objet-image, d'un autre**

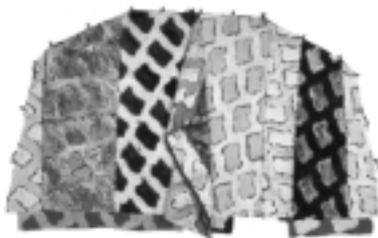
objet», mais on pourrait aussi parler, en extension, de la surface de l'image, de son support matériel et de tout ce qui permet de lui donner une existence objectale tangible.

> Lorsqu'on dit d'une image qu'elle est à fond perdu, c'est que le cadre limite coïncide avec le format du support définissant par extension le cadre-objet. Lorsque une photographie présente un encadrement, c'est que le cadre limite est enchâssé dans le format en définissant une bordure citant l'encadrement «classique».

> L'évolution du design des téléviseurs est caractérisée par un effort pour effacer le cadre objet au profit d'un dispositif transparent, abstrait et désincarné favorisant la «plongée» dans l'image (4.1.3) ; au profit du seul cadre limite. Les premiers téléviseurs n'étaient que des cadres objets «gonflés» au rang de véritables meubles démontrant la valeur d'estime de ce nouveau produit (4.1.3). Le cadre limite d'alors était cette «étrange lucarne» souvent ronde ou ovale qui étouffait l'image télévisuelle à force de prégnance et d'ostentation, Aujourd'hui, le téléviseur à des coins carrés, un écran plat. Plus, il disparaît dans la vidéoprojection.

> Il est des images qui, bien que munies d'un cadre-objet, n'ont qu'à peine un cadre-limite ; Les peintures chinoises, souvent présentées en rouleaux donc en un sens encadrées, prises dans un objet qui les "arrête", ne marquent pas clairement les limites de leur zone peinte. Dans ces images, la présence d'un cadre-limite n'est pas vraiment sensible.

> Pour insister sur la notion de "support-surface", beaucoup d'œuvres de C.Viallat (1936-) suppriment le cadre et le châssis pour ne conserver que la toile support de la peinture. Ceci a pour effet, tout en insistant sur la dimension objectale de l'œuvre, de rendre paradoxalement flou et fluctuant son cadre-limite.



VIALLAT, Sans titre, 1981 - acrylique sur tente militaire

4.1.3 LES FONCTIONS DU CADRE

DES FONCTIONS VISUELLES

Pour Aumont, le cadre assume d'abord des fonctions perceptives : il définit l'image comme une figure en dévalorisant visuellement tout le reste devenu fond. Le cadre est un index de vision : il indique la portion du champ visuelle à considérer.

Le cadre joue également le rôle d'une transition visuelle entre l'intérieur et l'extérieur de l'image.

Il n'y a qu'à penser à la structure traditionnelle des encadrements se fondant le plus souvent sur un jeu de rectangles enchâssés les uns dans les autres, se concentrant autour de l'image et s'expansant aux abords de la limite extérieure de l'encadrement, comme un passage progressif de la densité de l'image à la dilatation du monde.

Cette isolation perceptives et cette mise en exergue du champ de l'image peuvent créer dans le champ visuel une zone si prégnante qu'elle pourrait englober notre champ de vision tout entier, nous plongeant littéralement dans l'espace de représentation.

À propos de ce phénomène, Christian Metz parle d'une *identification* du regard du spectateur au cadre de l'image. Metz envisage ensuite un deuxième niveau d'identification permis par le premier ; l'identification du spectateur à des éléments de la fiction (car Metz nous parle

d'image filmique, image encore plus naturaliste, qui, non seulement, mime les codes de l'image rétinienne, mais restitue de surcroît le mouvement).

C'est aussi cette isolation perceptive qui permet de percevoir au sein de l'image une composition plastique, c'est-à-dire une organisation de tensions visuelles agissant entre elles et par rapport au cadre.

DES FONCTIONS DE VALORISATION SYMBOLIQUE

On l'a dit, le cadre est un index de vision : il indique la partie du champ visuel à considérer en conséquence, en conséquence de sa *valeur*.

> Cette valeur est d'abord, encore que cet ordre soit profondément idéologique et contestable, d'ordre économique et marchand. Aumont remarque que l'encadrement qui est lui même un «objet précieux», «orné et doré à l'envi», «utilisant des matériaux nobles, des incrustations de pierres précieuses», apparaît au XVI^e siècle avec le début du triomphe moderne de la société marchande. Lorsque l'image se détache de la paroi architecturale et de la fresque, de l'objet de dévotion, du retable et du trésor elle devient un objet autonome : un objet «échangeable, pouvant circuler comme une marchandise dans les circuits économiques».

> Cette valeur est aussi d'ordre artistique, esthétique et ontologique.

Aumont donne l'exemple des «sous-verre des intérieurs de la classe moyenne et dans l'encadrement des photos d'amateur par une petite bordure, encadrement systématique jusque vers 1960» et qui connaît un nouvel engouement aujourd'hui.

DES FONCTIONS DE FENÊTRE

INGRES, Le bain turc, 1862-
huile sur toile



L'image a une valeur parce qu'elle donne accès à un espace autre, à un monde imaginaire, à une narration, à une connaissance ; parce que, dans cet artefact, se jouent les capacités pour l'homme d'interroger et de signifier le monde et son rapport avec lui.

On retrouve ici un écho de la célèbre métaphore du peintre, codificateur de la perspective, et mathématicien de la Renaissance florentine, Giovanni Battista Alberti (1404-1472), qui définit la peinture comme *une fenêtre ouverte sur le monde*, un instrument de savoir et de construction du monde.

Dans la tradition représentative issue de la Renaissance, les bords de l'image sont, certes, ce qui arrête l'image, mais aussi ce qui fait communiquer l'intérieur profond de l'image ; le champ, avec son prolongement imaginaire et dissimulé : le hors-champ.

DES FONCTIONS DISCURSIVES

Le cadre peut, dans un certain nombre de cas, produire un véritable discours. Les significations du cadre construiront un contexte parfois plus autonome, parfois plus articulé à l'image qu'il circonscrit mais elles contamineront toujours son sens.

> L'encadrement feint (ce qui est déjà un effet rhétorique) dans nombre de fresques renaissantes est le lieu, en quelque sorte de distraction et de défoulement : Alors que le champ «officiel» de

l'image est rigoureusement légiféré par les lois perspectivistes de reconstruction scientifique du monde, l'encadrement propose un grouillement de créatures monstrueuses constituant une vision plus inquiète, libre et «gothique» de la nature.

> Aumont cite l'exemple du cinéma japonais des années 60 et notamment de Shoei Imamura (1926-), Dans ces films, le cadre devient une matière d'expression autonome : animé d'une rotation sur son axe, ou d'un fort tremblement, il exprime «une émotion que le cinéaste veut associer au contenu fictionnel de l'image ("trouble violent du personnage"/"atmosphère bizarre"...).».

4.1.4 LA FORME RECTANGULAIRE

Comme le montre son étymologie latine : *quadratum* qui signifie *carré*, le cadre est d'abord conçu comme une forme géométrique abstraite rectangulaire.

La structure rectangulaire du cadre est d'abord liée à la tradition occidentale de la peinture en tant que fenêtre ouverte sur le monde, qu'instrument de connaissance. Depuis la Renaissance, une forme de nature architecturale (le cadre-fenêtre) donne accès à une image elle-même architecturée par un code perspectif qui définit toutes les données de sa composition spatiale et reconstruit mathématiquement les apparences de la vision rétinienne, qui "démontre le monde" (le terme de perspective vient du latin *perspiscere* qui signifie : voir clairement).

> Ainsi dans les premières images perspectivistes, l'espace représenté est démontré : il apparaît comme un cube frontal, un volume clos dont la quatrième paroi serait transparente.

> Le fantôme de la pyramide visuelle découle de cette même "pensée visuelle" perspectiviste. Alberti, faisant écho à une vieille conception de la vision en vigueur au Moyen-Âge, pense que les rayons lumineux permettant la vision sont émis par l'œil pour aller frapper les objets. le regard devient une sorte de pyramide visuelle ayant l'œil pour sommet et pour source. «Cette théorie évidemment peu scientifique pose que la vision est de nature perspectiviste. L'œil promène la forme rectangulaire de son champ visuel sur les objets et sur le monde» (Aumont).



Robert CAMPIN, partie gauche du triptyque Werl, 1438

La forme rectangulaire du cadre participe également de cette naturalisation de l'image, de cette identification du champ visuel naturel au cadre de l'image. Le rectangle est une forme concise, neutre, abstraite qui a tendance à s'effacer en créant un dispositif "transparent" qui naturalise l'apparence de l'image.

La forme rectangulaire est aussi une forme rationnelle qui rentabilise les supports en s'inscrivant dans une économie des formats.

Cette forme dominante du cadre n'a pourtant pas, comme le note Aumont, de nécessité physique, elle ne correspond pas à la vision naturelle qui définit un champ de vision aux limites imprécises et à la forme «patatoïde» fluctuante.

La forme rectangulaire est très fortement dépendante de la perspective. Elle se traduit par la mise en place d'un point de vue statique et idéologique (4.1.10) souvent remis en cause par les recherches modernes et contempo-

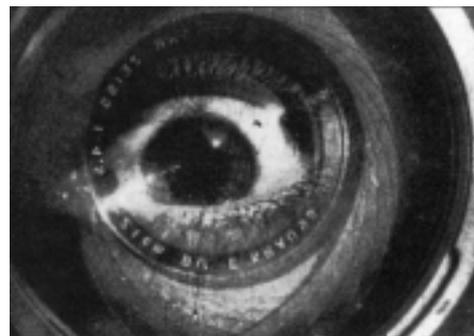
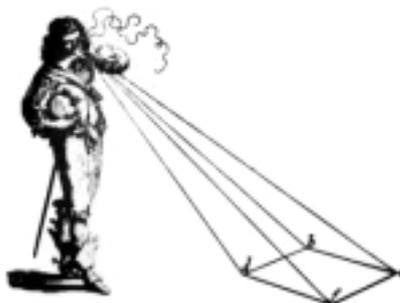
raines. Ainsi, Henri Matisse (1869-1954) dit, à propos de ses tableaux qui abordent souvent, justement, la thématique de la fenêtre : "Pour mon sentiment, l'espace ne fait qu'un depuis l'horizon jusqu'à l'intérieur de ma chambre atelier ; et le bateau qui passe vit dans le même espace que les objets familiers autour de moi. Le mur de la fenêtre ne crée pas deux mondes différents."

4.1.5 CADRAGE ET POINT DE VUE

Pour Aumont, l'avancée technique de la mobilité de l'appareil photographique devenu portable, au milieu du XIXe siècle, consacre l'identification du regard au cadre de l'image et «la vieille idée que le cadre de l'image est en quelque sorte la matérialisation d'une pyramide visuelle particulière». Cette identification du cadre au regard, à la mobilité, l'arbitraire et la liberté de son découpage du champ visuel fonde la notion de cadrage. Cadrer c'est définir un point de vue. «Le terme de cadrage désigne ce processus mental et matériel par lequel on aboutit à une image contenant un certain champ vu sous un certain angle avec certaines limites précises» (Aumont).

Abraham BOSSE matérialise la pyramide visuelle en 1648, dans ses *Perspectiveurs*

Dziga Vertov, photogramme extrait de *l'homme à la caméra*, 1929



4.1.6 LE CHAMP, LE HORS-CHAMP

Cadrer c'est métaphoriquement prélever un fragment du champ visuel pour en faire le contenu de l'image : le champ circonscrit de l'image.

Aumont note que «les professionnels de l'image désignent par le mot cadre le contenu même de l'image qu'il découpe (le cinéma a même institutionnalisé cette fonction en définissant la profession de cadreur)».

LE CHAMP, FRAGMENT D'ESPACE

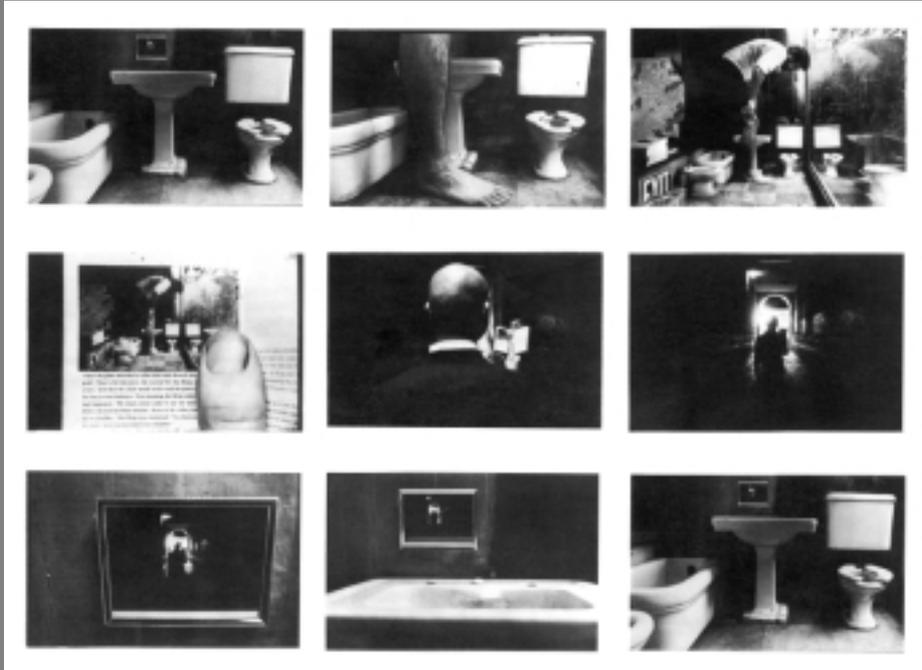
On l'a dit, la notion de cadre est fondamentalement liée à l'idéologie naturalisante de l'image héritée de la Renaissance et de la Bible et peut être à une phénoménologie de la perception. Comme Saint Thomas, nous avons envie de croire ce que nous voyons et l'image nous propose un arrangement spatial convaincant : un espace présenté de façon fragmentaire que nous appelons le *champ* de l'image.

PRÉSENCE IMAGINAIRE DU HORS-CHAMP

Si le cadre est une fenêtre sur un espace crédible, profond et homogène, si cadrer c'est prélever un fragment de

EXERCICE d'application

Analysez les images ci-dessous : Duane Michals, *Les choses sont bizarres*, photographies en séquence et S. M. Eisenstein, photogramme extrait de *Ivan le terrible*, 1944



Nous pourrions retenir le fait que, dans cette image, par un habile jeu de décors, de mise en scène et de cadrages, Duane Michals joue avec l'échelle des plans, la profondeur de champ et finalement la mimésis pour aboutir à une mise en abyme de sa séquence fictionnelle et un discours sur le caractère illusionniste de l'image.



Dans cette image, par un jeu d'angulation des regards, de direction des dynamiques de mouvement, de symbolique des formes, des valeurs, des points de vue et de l'échelle des plans, Eisenstein met en scène toute une géométrie du pouvoir.

la réalité même, alors l'espace se prolonge *derrière* les limites du cadre.

«L'espace de l'image déborde du cadre : nous avons l'impression qu'au delà du cadre il existe un espace homogène suggéré plus vaste, qui se prolonge, comme dans le monde naturel. Entre l'espace visible (montré) et l'espace non-visible (dissimulé), nous concevons une continuité» Aumont.

Cadrer, c'est définir un certain contenu de l'image : un champ, mais aussi un hors champ qui lui est en quelque sorte consubstantiel.

Cadrer c'est aussi définir certaines articulations, certaines relations de ce champ et de ce hors champ, du dedans et du dehors de l'image, du montré et du dissimulé. Le hors champ peut assiéger ou dilater le champ. Le champ peut être déporté vers son «manque à voir».

«Tension vers le hors-champ et investissement du champ par le hors-champ font circuler la relation entre le dedans et le dehors de l'image» (Aumont).

Visuellement, le hors-champ se définit par des indices du champ de la représentation attestant de son existence : des regards et des mouvements vers le hors champ (qu'il soit latéral ou en avant, du côté du producteur/ spectateur de l'image), des objets et des espaces tronqués dont on imagine la partie absente, des reflets de cet espace n'appartenant pas au cadre strict de l'image, des ombres, voix ou bruits provenant de sources situées hors de l'espace visible.

Mais, par extension, le hors champ peut se dissimuler à l'intérieur même du champ de l'image dès lors que certains objets ne sont qu'à peine perceptibles, le sont temporairement ou indiciellement : les arrières plans lointains et la zone du point de fuite rarement identifiables précisément (hors-champ en profondeur), les portes ouvertes en profondeur ou latéralement, les effets de flou liés à la profondeur de champ et de répartition de la lumière qui peuvent faire apparaître ou disparaître scénographiquement des objets du champ visuel. Le hors champ, c'est tout ce qui est dissimulé et dont on atteste pourtant de la présence d'une manière ou d'une autre. Le hors champ est un effet rhétorique d'ellipse, de suspension ou de réticence.



HORS-CHAMP ET HORS-CADRE

Le hors-cadre fait partie de la terminologie cinématographique. Il désigne le hors-champ réel de l'image, c'est à

dire son dispositif de réalisation.

L'image télévisuelle utilise souvent l'irruption dans le champ d'éléments qui renseignent sur les conditions de réalisation (techniciens de plateau, appareils, coulisses...) au point d'en faire un élément de mise en scène dans la logique moderniste participative de transparence et de mise en avant des éléments structurels en tant que décor.

4.1.7 COMPOSITION, CENTREMENT ET DÉCENTREMENT

L'identification du cadre de l'image à un regard et du cadrage à la focalisation de ce regard conduit à considérer le centre géométrique de l'image comme son foyer signifiant : son point de focalisation naturaliste. L'objet sur lequel on focalise se situe évidemment au centre de notre champ visuel réel. Confrontés à une image, on considérera donc d'abord naturellement son centre géométrique.

Cette donnée perceptive amène Rudolf Arnheim à considérer la composition comme une organisation formelle et signifiante du champ visuel par rapport à ce foyer perceptif, ce centre correspondant à la focalisation naturelle du spectateur.

Arnheim analyse l'image comme un ensemble de centres de natures diverses : centres de gravité visuels, centres secondaires de la composition, centres narratifs... Il pense la composition comme la confrontation dynamique et l'articulation en tension de ces différents centres, entre eux et par rapport au centre "absolu" qu'est le centre géométrique incarnant le sujet spectateur.

Cette perspective permet une lecture des types compositionnels historiques par rapport aux stratégies de centrage et de décentrage.

> Toute une tradition compositionnelle naturaliste du centrage, héritée de la Renaissance, sera soucieuse de «remplir» le centre, de superposer avec plus ou moins d'écart et de sophistication les centres informatifs, plastiques et opticomathématiques (le point de fuite). Elle définira un point de vue et un point de fuite le plus souvent unifiés, une composition centripète, équilibrée, forte... et statique.

> Toute une pensée moderniste du XXe siècle dans laquelle s'inscrit Arnheim privilégiera au contraire le décentrage ou le décadre selon le terme de Pascal Bonitzer. Il s'agira alors de dénaturer l'image, de subvertir le dispositif transparent en assumant son caractère construit, dans un souci, justement, de transparence. Il s'agira de privilégier les tensions dynamiques entre centres, leur compétition selon le terme d'Aumont, afin de réévaluer la place d'un spectateur devenu acteur. L'instabilité consacrée des relations mouvantes et pour ainsi dire vivantes des différents centres d'une image décentrée fait de sa lecture un processus actif de construction. Comme le dit Aumont : «le rôle du spectateur devient central». L'image décadre n'est plus ce message aristocratique, monolithique et centralisé, elle

s'ouvre au contraire à la collaboration du spectateur dans une perspective démocratique et participative.

4.1.8 COMPOSITION ET PUBLICITÉ

La publicité propose des compositions relativement stéréotypées correspondant, comme l'a montré Georges Péninou, à des types de messages particuliers.

LA COMPOSITION AXIALE qui consiste à présenter le produit dans l'axe du regard, précisément au centre du message, et qui s'accompagne souvent d'un monopole de la couleur et de la lumière par le produit, correspond la plupart du temps à un message de lancement, d'apparition du produit sur le marché.

LA COMPOSITION FOCALISÉE nécessite plus de recherche de la part du spectateur. Elle consiste à faire porter le regard sur le produit décentré, en jouant sur la surprise et en pariant sur l'investissement du spectateur. **LA COMPOSITION SÉQUENTIELLE** organise un parcours du regard sur l'ensemble de l'annonce. Elle suit généralement le trajet consacré du Z, partant du haut à gauche de l'image, elle nous conduit en haut à droite, poursuit une diagonale descendante vers la gauche pour aboutir dans un dernier mouvement horizontal en bas à droite de l'annonce, sur l'image du produit même. Ce type de structure va tendre à attribuer au produit des qualités décrites dans l'annonce (fraîcheur, évasion...). On dit qu'il s'agit d'un message métaphorisant.

La lecture d'une image dépend des conventions culturelles de lecture du texte linguistique et notamment du sens de cette lecture (de droite à gauche, de haut en bas, en boustrophédon...). L'orientation et la composition du message visuel joueront ou déjoueront des attentes culturellement déterminées : Les annonces des pays arabes se structureront de la droite vers la gauche, les annonces destinées à un public extrême-oriental se construiront suivant une logique de la verticalité.

4.1.9 THÉORIE GÉNÉRALE DE LA COMPOSITION

Le groupe Mu propose une analyse de la composition fondée sur les paramètres formels de la position des figures par rapport au fond circonscrit par les limites du cadre, de leur dimension, de leur orientation, de la constitution de pôles de la composition et de phénomènes rythmiques.

LA POSITION DES FIGURES

Le fond et les figures de l'image pouvant être perçus autant comme des volumes que comme des surfaces, la position des figures est relative à des espaces bi ou tridimensionnel : les figures sont situées en haut, en bas, en avant, en arrière... Le positionnement des figures est relatif également au "foyer", au centre géométrique du champ de l'image : centralité, marginalité. La position des figures, enfin, est relative aux autres formes présentes dans l'espace de l'image : à côté de, au dessus

de, devant, derrière...

Dans son étude de la vie des formes Point et ligne sur plan (1926) Wassily Kandinsky s'intéresse aux significations de ce positionnement des figures par rapport à l'espace de la représentation.

Au delà de la position centrale, forte et stable, qu'on a déjà évoqué, l'expressivité de la surface appelée à supporter l'organisation des figures se structure en fonction des valeurs symboliques des couples haut / bas et droite / gauche.

> L'expressivité spatiale verticale du champ de l'image découle d'une codification culturelle de l'expérience vécue de la gravité aboutissant à une symbolique antithétique haut / bas liée au couple signifiant supérieur / inférieur.

Dans la plupart des civilisations, chez Platon ou dans la religion chrétienne, le bas c'est la terre, la pesanteur matérielle et la finitude des corps. Le bas c'est la soumission à la gravité et à la nature. C'est la chute, la descente aux enfers. Le haut, par contre c'est la libération des contraintes du corps et de la nature : c'est la pureté du paradis et du monde culturel des idées.

> L'expressivité spatiale horizontale du champ de l'image se fonde sur le couple antithétique gauche / droite associé d'abord au couple signifiant sinistre / adroit. Cette première sémiotisation découle d'une culturalisation de la latéralisation objective de l'être humain. L'homme semble depuis toujours avoir majoritairement valorisé, au propre comme au figuré, son côté droit.

Ces expressivités sont accusées par les données culturelles du sens de lecture occidental et par les codifications interculturelles de la perception du cycle du temps. Le temps se déroule selon la course du soleil, d'Est en Ouest, d'Orient (du latin orior, je nais, je me lève) en Occident (du latin occidere, occire).

Le fait que l'Orient de la naissance et du devenir ait été associé à la droite naturellement valorisée, s'il n'est pas dénué d'une certaine logique «morale», semble provenir d'une valorisation du Nord issue d'une sémiotisation de la géographie terrestre par notre culture de l'hémisphère Nord et de la Méditerranée.

Le Nord, pour les grecs, est le territoire d'Appolon. Les tribus sémitiques et arabes font du Nord un «nord céleste», terre des lumières des âmes, la seule région qui n'ait pas été atteinte par les conséquences de la chute d'Adam. Le mouvement primordial égyptien va du Sud vers le Nord, conformément au cours du Nil. Le château du Graal se trouve forcément au Nord.

Aujourd'hui plus que jamais, l'impérialisme économique du Nord conforte cette convergence du monde vers ce paradis du haut de la représentation cartographique.

Il en résulte un couple antithétique gauche / droite associé au couple signifiant passé / futur, sinistre / adroit.

À part en extrême Orient, on retrouve les valeurs positives du côté droit et les valeurs «sinistres» (du latin sinister, gauche) du côté gauche dans les civilisations africaines, indiennes et bien sûr occidentales. Le temps se déroule vers la droite. La droite est du côté du soleil (levant), de l'avenir, du paradis, de l'ordre... la gauche du côté de la nuit, du passé, de l'impur, des morts...

Selon Kandinsky, les éléments placés dans le haut de l'image donneront l'idée d'une plus grande souplesse, d'une légèreté, d'une ascension, d'une certaine idée de liberté et de mouvement. Les éléments placés dans le bas de l'image seront plus denses, ils seront plus pesants, plus lourds, ils donneront un sentiment de contrainte. L'occupation de la droite du format donnera une idée de souplesse, une sensation de liberté, de mouvement intense et rapide, mais aussi de lointain et de futur.

Inversement les figures placées dans la partie gauche gagneront en densité, en pesanteur et en contrainte. Elles se chargeront de signifiés de repos voire de ralentissement, d'épuisement. Elles évoqueront un retour, un mouvement vers le passé.

Selon Kandinsky, le couple haut / bas est plus actif que le couple gauche / droite. La légèreté de la partie droite est moindre que celle de la partie supérieure de l'image. Le sentiment de pesanteur augmente vers le bas et la gauche de la zone.

La composition des figures en profondeur donne également lieu à des codifications au delà d'une hiérarchisation proxémique. Le plus proche est lié à l'actuel, le lointain, souvent confondu avec des notions de hors-champ, est lié à l'inactuel, futur ou passé, à l'espace autre.

LA PRÉGNANCE DES FIGURES

Pour le groupe Mu cette présence des figures qui assure leur signification en terme de dominance est assurée par leur dimension. Cette dimension est perçue en fonction de l'échelle du regardeur et en fonction de la taille du fond (de la taille de l'image).

Mais la présence d'une figure ne se limite pas à sa dimension et peut être caractérisée plus globalement par sa prégnance, sa valeur de densité qui peut être assumée par son isolement compositionnel, sa valeur de gris, sa couleur, la graisse de ses traits... enfin tout ce qui peut caractériser ses effets de contraste vis-à-vis des autres constituants du champ de l'image.

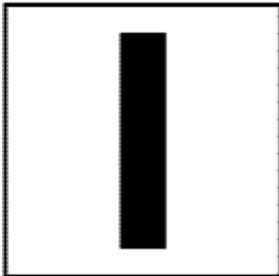
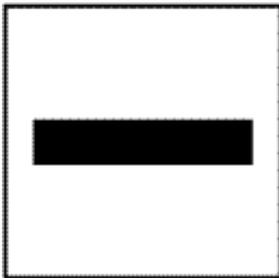
L'ORIENTATION DES FIGURES

Ici encore, la projection dans le signe plastique de données psycho-physiologiques déterminées en nous par la gravité est prépondérante.

L'HORIZONTALE se réfère comme son nom l'indique à l'horizon en tant que ligne ou surface sur laquelle l'homme se meut : en tant que sol, que terre. L'horizontalité est aussi ressentie dans notre propre corps, dans notre ligne d'épaules, dans notre ligne de hanches, mais surtout au niveau de nos pieds lourdement accolés au sol, enfin dans tout ce qui renvoie en nous à la perception de l'attraction terrestre.

L'horizontalité suggère donc la matière terrestre dans sa double acceptation :

> En tant que valeur positive dans sa solidité et sa stabilité, dans la dimension d'élément de référence dont rend compte l'expression "avoir les pieds sur terre", en tant qu'appui, que soutien.



Les expressivités culturelles des formes sont intégrées à un premier niveau dans notre perception (1.2.3). La verticale noire paraît plus mince que l'horizontale de même épaisseur. L'horizontale noire paraît «écraser» la partie inférieure du carré dans lequel elle s'inscrit. Selon A. Frutiger, cette valorisation de l'horizontale tient à un héritage génétique qui élargit le champ de vision (objectivement horizontal) vers l'horizontale d'où venait le danger.

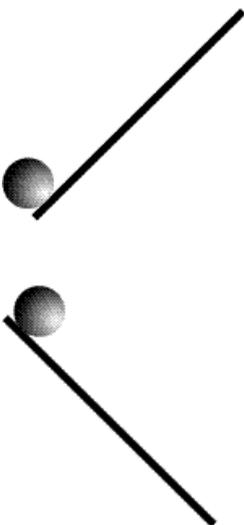
> Mais aussi en tant que valeur négative dans ce qu'elle a de pesant (de pesanteur). Elle renvoie à un statisme, à la contrainte du subi, à la pesanteur des corps et à la finitude terrestre. Pour Kandinsky, froid et plat sont les résonances de cette ligne.

LA VERTICALE présente un moindre équilibre que l'horizontale, mais elle propose aussi une potentialité de mouvement plus élevée. La verticalité est une donnée immédiate de notre expérience via, ici encore, la gravitation. Nous voyons les objets tomber, nous ressentons la pesanteur au sein de notre propre corps, nous sommes symétriques par rapport à un axe vertical. Mais surtout, nous nous dressons au dessus du sol et nous luttons contre la gravité pour nous tenir debout. Tout ce qui s'érige, tout ce qui jaillit du sol, se développe et monte vers la lumière incarne une force vitale qui dépasse les contraintes de la gravité. Par exemple, nous jugeons la puissance d'un être à sa hauteur, à sa taille.

La verticalité est aussi une expression de la station verticale qui est selon Leroi-Gourhan le premier et le plus important de tous les critères communs à la totalité des hommes, de ces êtres doués de raison et de conscience. On observe, selon un mot de Bachelard, un glissement de la verticalité à la cérébralité. La verticalité est une expression de la spiritualité.

La verticalité, beaucoup plus dynamique que l'horizontale, suggère l'élévation, la force, la spiritualité, l'autorité. Kandinsky parle de résonance chaude. Mais la verticale peut aussi renvoyer à la chute et nous devons prendre en compte l'orientation des formes que nous venons d'évoquer.

Les signifiés de positionnement prévalent encore dans l'analyse, au delà des orientations, des dynamiques de mouvement des figures. Un mouvement horizontal vers la droite se fera plus léger et rapide qu'un mouvement vers la gauche. Il évoquera un mouvement vers le futur, un après, par analogie avec le sens de lecture. De même, une verticale ascendante s'élève. Elle en appelle à l'élégance et la légèreté tout en se désincarnant. C'est une dynamique positive qui l'anime. Inversement une verticale descendante renverra aux valeurs négatives de la chute. À l'image des choses, elle subira la pesanteur.



Dans la première figure la boule est perçue comme montante, dans la deuxième elle descend.

LA DIAGONALE est idéalement pensée à 45° car elle se réfère toujours à une sorte d'équilibre instable entre les deux axes horizontaux et verticaux du plan euclidien. Elle est beaucoup moins stable que la verticale, mais surtout, elle est plus dynamique et agressive parce qu'elle est promesse d'angle brisé, parce qu'elle est l'incarnation paradoxale d'un déséquilibre stabilisé. L'orientation joue ici encore son rôle : une diagonale sera dite ascendante et tournée vers les valeurs positives d'ascension et de réussite si elle contraint le parcours culturel de lecture à "monter" vers le coin supérieur droit de l'image. Une diagonale descendante mettra son dyna-

misme agressif au service des signifiés négatifs de la chute et de la perte. L'animation dynamique d'une telle figure pourra, soit venir renforcer les significations évoquées (par exemple dans le cas d'une diagonale dont l'ascension est soulignée par un effet de mouvement), soit contrarier ces valeurs expressives dans une étrange neutralité.

LE RAYONNEMENT est une forme particulière de l'orientation, focalisée autour d'un centre : Le mouvement centripète confirmera le pouvoir du centre dont parle Arnheim. Le mouvement centrifuge sera plus vif, instable, il se chargera de la tension plus forte de la périphérie de l'image.

LES PÔLES DE LA COMPOSITION

On a abordé l'analyse de la composition en considérant le supersigne que forme l'ensemble des figures contenues dans le cadre de l'image. Par sommation ou par un mécanisme de moyenne, on pouvait considérer que les formes créaient une verticale, une horizontale, un mouvement centrifuge... Cette analyse des significations de la composition est d'ailleurs applicable à l'analyse des signifiés de la forme elle-même.

Les relations qu'entretiennent les formes sont pourtant plus complexes et plus riches. Ces relations tiennent d'abord aux tensions existant entre les formes qui s'ajoutent à celles des centres géométriques du cadre (et au delà du seul fait plastique, aux tensions créées par les différents types de centres dont parle Arnheim) et des centres géométriques des formes elles-mêmes.

Les relations qu'entretiennent les formes peuvent également créer ce que le groupe Mu appelle des pôles. «Il en va ainsi des formes orientées qui peuvent voir leurs axes converger en un point. Le point de fuite n'est pas la seule illustration de ce phénomène d'orientation : une concéntricité, un croisement, une tangence... pourront créer des pôles plastiques de la composition» (groupe Mu).

LE RYTHME

Un cas particulier de ces relations est le phénomène de rythme qui se caractérise par la répétition d'au moins trois événements comparables. La notion de rythme renvoie à l'inscription du temps dans l'espace plastique. La répétition des figures rythmées rend possible la perception de superfigures comme on l'a vu en étudiant les lois gestaltistes. Le rythme peut suggérer toute une gamme de signifiés tels que l'expansion, la régularité, le calme, la nervosité...

4.1.10 LE POINT DE VUE

On a approché avec Aumont le cadrage en tant que choix formel et signifiant supposant l'équivalence avec un regard. C'est-à-dire qu'on a défini le cadrage comme étant l'expression d'un point de vue, d'un «acte de vision» et d'une «énonciation» selon les termes de Fozza, Garat et Parfait. Le cadre c'est aussi cette énonciation qui permet

de piloter les significations d'un énoncé, c'est aussi cet interprétant qui permet d'assigner à un signifiant des signifiés, qui permet de relier un signe à un certain objet. Cadrer, c'est proposer un certain interprétant, une certaine interprétation du réel.

UN ÉNONCÉ IDÉOLOGIQUE

Le point de vue est, mot à mot, *un lieu d'où l'on considère visuellement quelque chose*. Il définit un contenu formel du champ visuel et des relations entre celui qui voit et l'objet de sa vision. Définir un point de vue c'est décider de montrer certaines choses sous un certain angle, d'en occulter certaines autres. C'est prendre parti vis à vis du réel et l'on retrouve le caractère intentionnel qui définit la notion de regard. Le point de vue est une monstration qui organise et articule l'image en énoncé.



Masaccio, *La trinité*,
1427, fresque,

Yasujiro OZU,
photogramme extrait de
Fleurs d'équinoxe, 1958
vision à hauteur de tatami

Le point de vue, comme tout acte de vision et de perception est régi par des codifications et des usages socioculturels : il y a bien, comme le dit le dictionnaire, des "endroit(s) où une chose doit être placée pour être bien vue". L'analyse du cadrage en tant qu'identification d'un point de vue renvoie logiquement aux conventions de la kinésique et de la proxémique.

Le point de vue est un acte idéologique, un engagement, un jugement vis-à-vis du réel. Comme le rappelle Aumont, «le point de vue c'est aussi : une opinion, un sentiment à propos d'un phénomène ou d'un événement, La façon particulière dont une question peut être considérée».

> La scénographie du théâtre à l'italienne est certainement emblématique de la charge idéologique de l'image perspectiviste. À la société pyramidale monarchique correspond un agencement centré du décor qui fournit une parfaite illusion perspective pour la seule personne privilégiée du monarque lui-même. De toute autre place, le décor subit des distorsions. La place du prince est le point d'où l'on voit le mieux et d'où l'on est le mieux vu (théâtre dans le théâtre, la loge officielle est un spectacle pour la salle). L'absolutisme du foyer unique et central de la perspective correspond au point de vue du monarque absolu.



Masaccio (1401-1428) fonde sa célèbre fresque La trinité sur un effet de contre-plongée d'ordre métaphysique ; il place le spectateur face à un squelette gisant, il l'oblige à considérer les incarnations du message chrétien : le sacrifice de Dieu et la douleur de la Vierge, en levant les yeux, de son humble position de mortel.

> Quand Ozu (1903-1963) filme à hauteur de tatami les scènes familiales du goût du saké (1962), il revendique aussi, contre l'impérialisme du cinéma occidental, un cinéma enraciné dans la culture japonaise.

> Comme on l'a dit, les décadrages modernistes sont des opérations théoriques et idéologiques qui tentent de dénaturer l'image. Elles ont pour visée d'échapper à l'idéologie du centrage de l'image et du pouvoir. Elles proposent une esthétique participative qui réévalue la place du spectateur, qui a pour objectif de démocratiser l'image.

L'INSTANCE DE VISION

On a vu que le point de vue correspondait à l'incarnation d'un regard dans le cadrage. Reste à savoir à quelle instance de vision attribuer ce regard : au producteur / auteur de l'image ? à l'instance de vision désincarnée de l'appareil (photo ou cinématographique) ? Dans les formes narratives de l'image (et spécialement au cinéma), à une construction déjà imaginaire : à un narrateur ? à un personnage de la fiction ?

L'image peut parler d'elle même : elle peut s'auto-énoncer dans une instance de vision transparente qui correspond à l'auteur. Elle peut être personnifiée par le regard d'un narrateur (qui, classiquement est un subterfuge commode pour personnaliser l'auteur et faciliter la rencontre du spectateur / lecteur et du récit) ou en épousant ponctuellement ou durablement le point de vue subjectif d'un des personnages de la fiction.

MATIÈRES DE L'EXPRESSION DU CADRAGE

Cette incarnation d'un regard dans le cadrage, cette identification du regard aux limites de l'image définira :

- > des incarnations de l'œil-caméra (comme aurait dit Dziga Vertov) : à hauteur d'homme, d'enfant, de chien...
- > des angulations de la vision : à hauteur d'œil lorsque l'axe de prise de vue est horizontal et parallèle au plan du sol, en vue plongeante ou en contre-plongée...
- > des angulations des objets considérés : vue de face, de dos, de trois-quart, face ou dos...
- > des distances et des échelles de l'objet sur lequel on focalise : gros plan, premier plan, arrière-plan...
- > En ce qui concerne l'image mobile, des mouvements : plan fixe, travelling, panoramique...

4.1.11 L'ANGULATION

Le CODE TOPOLOGIQUE qui règle notre compréhension d'une géométrie des situations va être convoqué par la signification des angulations de l'axe de vision / prise de vue (3.2).

La situation dans l'espace des différents acteurs de la communication n'est pas sans conséquences. On ne parlera pas de la même

façon à une personne plus grande ou plus petite que nous. Dans un cas nous serons dominés, dans l'autre nous dominerons.

Ces sensations sont liées à la logique d'une hiérarchie des pouvoirs fondée sur la force physique héritée du monde animal (le plus grand étant souvent le plus puissant).

Ces significations découlent également de la codification culturelle symbolique antithétique haut / bas que nous avons déjà évoqué.

On retrouve ces symboliques, souvent renforcées par des signes techniques et ornementaux, dans l'organisation et la scénographie des espaces de communication.

Le docte médecin, le banquier... ont toujours un fauteuil plus confortable, plus imposant, avec une assise plus haute que le patient, le client (même si, avec l'accroissement de la concurrence, on a vu l'apparition de banques plus ouvertes, sans guichet où client et banquier discutent apparemment d'égal à égal). Le professeur (celui qui professe, qui détient le monopole de la parole) était traditionnellement placé seul, face à la classe, sur une estrade. Des intervenants de même importance s'assièrent autour d'une table ronde. Le président de table s'isolera stratégiquement au bout d'une table rectangulaire.

Alfred HITCHCOCK,
photogramme extrait de
Vertigo, 1958, plongée totale

Friedrich W. MURNAU,
photogramme extrait de
Nosferatu, 1922, contre plongée



Le champ visuel peut schématiquement se diviser en trois zones définissant trois registres de cadrages : le cadre dit à hauteur d'œil, la plongée et la contre-plongée.

LE CADRE À HAUTEUR D'ŒIL

L'axe de vision parallèle au plan horizontal du sol est apparemment "naturel". Il correspond au point de vue d'un individu adulte debout. L'image qui en résulte apparaît comme un témoignage objectif de la réalité, une image qui informe. Une image neutre qui s'efface au profit de ce qu'elle contient.

Cependant, cette hauteur d'œil "horizontale" peut varier en s'incarnant dans la vision d'un personnage ou d'une culture particulière et perdre beaucoup de sa discrète neutralité. Elle peut se retrouver à "hauteur de tatami" (c'est à dire à la hauteur d'une personne adulte assise) dans certaines images japonaises. Elle peut être à hau-

teur de chien, d'enfant, de géant... et créer des effets de domination (domination des personnes vues ou de la personne qui voit) qui renvoient métaphoriquement à des effets de plongée et de contre-plongée.

LA PLONGÉE

La plongée est dite "écrasante" : elle définit la vision d'un géant qui domine tout ce qu'il voit. Ce point de vue offre une image rassurante qui reconstruit une relation de possession. Les formes raccourcies sont ancrées au sol dans un statisme et une passivité confortables. Cette image donne, offre, propose, elle est souvent utilisée en publicité pour la représentation du produit. Dans un contexte plus scientifique, elle sera utilisée pour favoriser la représentation et la perception en cartographie ou en dessin technique (le plan, la vue de dessus).
Corrélativement, cette image va produire un sentiment de danger, d'insécurité concernant les personnages représentés.

LA CONTRE-PLONGÉE

La contre-plongée peut être dite "magnifiante" : elle offre la vision de l'enfant dominé, menacé par son environnement. Ce point de vue allonge les verticales, exalte la scène et les personnages représentés. Cette image inquiète, refuse, en tous les cas elle interroge le spectateur et ses repères rassurants. Elle peut aller jusqu'à abolir la notion de pesanteur.

Ces angles qui déforment la vision ordinaire seront d'autant plus expressifs qu'ils seront accentués et qu'ils constitueront des exceptions de la vision selon le terme de Fozza / Garat / Parfait : La plongée et la contre-plongée totales sont utilisées rarement en raison de leur violence expressive.

4.1.12 L'ÉCHELLE DES PLANS

Ce sont les codes proxémiques qui sont sollicités dans la codification, au cinéma et en photographie, d'une échelle des plans définissant, dans l'image, différentes distances du spectateur (ou du cadre) à l'objet considéré et un écart en profondeur.

Comme le précise Aumont : «les plans sont par rapport au peintre (et au spectateur), les surfaces planes perpendiculaires à l'axe du regard qui servent de repère spatial pour situer êtres et objets plus ou moins loin dans une représentation perspectiviste : premier-plan, avant-plan, second-plan...»

L'échelle des plans définit la proportion des êtres ou des objets représentés par rapport à la taille de l'image.

Les significations des différents cadrages se rapportent à la proxémie "normale" de deux personnes en train de dialoguer et qui s'incarne dans le plan américain, c'est-à-dire le cadrage d'un individu jusqu'à mi-cuisse.

Au delà d'un tel cadrage, c'est-à-dire lorsque l'on s'éloigne, le point de vue se désincarnera et s'élargira au profit de valeurs informatives et contextualisantes.

En deçà d'un tel cadrage, on rentrera dans l'intériorité :

la sphère d'intimité ou la sphère psychologique d'un personnage avec lequel, jusque là, on avait "gardé ses distances".

Du plan le plus large au plan le plus serré, l'échelle des plans offre les configurations suivantes :
LE PLAN DE TRÈS GRAND ENSEMBLE présente un paysage, une vue panoramique. Il a une valeur d'information, de description : Il situe l'action, l'atmosphère, l'époque. Il offre une vue à la fois neutre et descriptive, mais il renvoie aussi à la domination de la plongée panoramique, à la situation du général contemplant le déroulement de la bataille.

Plus la distance se réduit, plus le champ de vision se rétrécit, plus le plan cerne personnages et objets, les isolant plus ou moins du contexte général et attirant notre attention sur eux.

LE PLAN D'ENSEMBLE demeure descriptif tout en perdant de la superbe distanciée du plan de très grand ensemble. Il présente une foule, une rue, un immeuble...

LE PLAN MOYEN présente un groupe de personnages en pied.

LE PLAN AMÉRICAIN, inventé par le genre cinématographique du western, présente le personnage jusqu'à mi-cuisse, c'est-à-dire jusqu'à son pistolet.

On l'a dit, ce plan correspond à la proxémie "normale" de la posture du dialogue.

Quand la distance se réduit encore, on va rentrer dans l'intimité physique ou intellectuelle des personnages, on va se confronter à leur peau ou à leurs pensées. Le cadrage va alors motiver notre désir, nous révéler une intériorité psychologique mais aussi nous rapprocher du personnage, nous impliquer presque physiquement dans une scène jusqu'à favoriser des mécanismes d'identification ou de projection.

LE PLAN ITALIEN cadre le torse du personnage et a été codifié par les films érotiques italiens de série B qui "avaient à coeur" de dévoiler la poitrine de leurs héroïnes.

LE PLAN RAPPROCHÉ cadre le buste du personnage dans la tradition du portrait "classique" peint ou sculpté.

LE GROS PLAN cadre un visage.

LE TRÈS GROS PLAN cadre un détail du corps humain. Pour désigner la même échelle de cadrage d'un objet, on peut parler d'un insert.

Toutes les codifications que nous venons d'évoquer de l'angle ou de l'échelle du cadrage devront toujours être contextualisées tant il est vrai que ces règles sont floues et toujours réinterprétables.

La fameuse plongée de Citizen Kane montrant Kane paradant, le pied posé sur les premiers exemplaires de l'Inquirer comme sur une prise de chasse, ne nous incitent nullement à nous apitoyer sur son sort. Au contraire, la pose, le regard du personnage ainsi que le contexte fictionnel inversent le sens convenu de la plongée. C'est à Kane que s'offrent la gloire et la réussite journalistique.



Orson Welles,
photogramme extrait de
Citizen Kane, 1941

4.1.13 LA PROFONDEUR DE CHAMP

Dans le cadre de l'image photo et cinématographique, et par extension dans le domaine de l'image naturaliste, on appelle profondeur de champ la zone de netteté située à l'avant et à l'arrière d'un point précis de l'espace sur lequel on effectue la mise au point, sur lequel on *focalise*. Focaliser c'est justement travailler, grâce à l'appareil optique focal, la netteté de l'image afin de lui désigner un foyer (*focus* en latin), un centre signifiant. La netteté a un rôle d'index de vision. Le code perceptif naturaliste conduit à regarder d'abord ce qui est le mieux défini par analogie avec les mécanismes de la focalisa-

Florence Paradeis,
détail (partie gauche d'un diptyque),
100X126, 1992



tion réelle du regard.

La netteté désigne ce qui, dans l'image, est à voir, laissant le reste dans l'imprécision ce qui est moins important. La netteté hiérarchise le champ visuel à la façon de la luminosité : elle définit un éclairage de l'image.

Les images visant à impliquer le spectateur reproduisent souvent la faible zone sur laquelle l'œil humain est capable de focaliser.

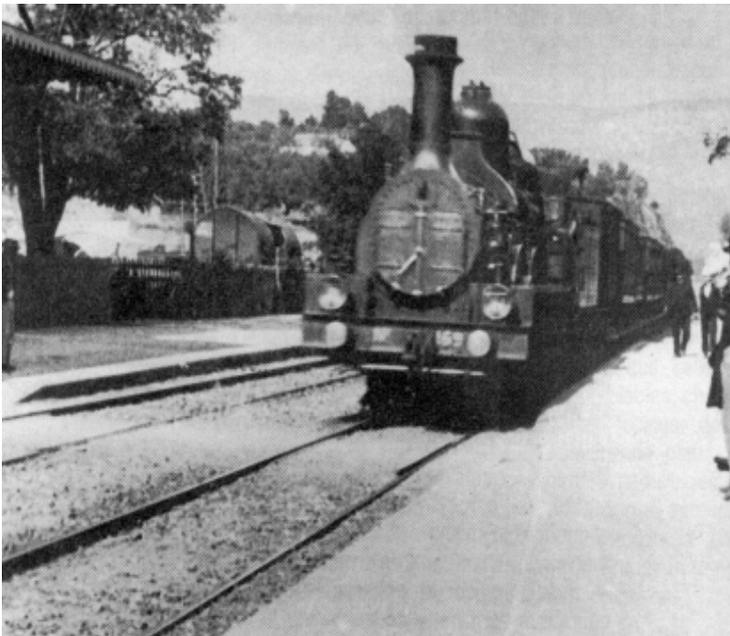
Dans la peinture classique la netteté est en général optimale : tous les points, du plus proche au plus lointain, peuvent être représentés avec la même précision. Cette netteté totale ne correspond nullement à la vision naturelle, mais elle offre paradoxalement une des qualités fondamentales du champ visuel réel : La possibilité de focaliser librement sur n'importe quel objet. Les impressionnistes ont voulu réagir contre cette tradition en cultivant le flou.

En hiérarchisant le champ de l'image, La profondeur de champ met en place par le biais de la netteté comme des sortes de hors-champs internes qui dynamisent l'espace de l'image et accusent sa spatialité (3.2). Les regards, les mouvements des personnages ou des objets dans la profondeur du champ dramatisent l'espace. La profondeur de champ aménage autant d'espaces d'où peut subvenir l'action.

› Le premier film de l'histoire du cinéma Arrivée du train en gare de la Ciotat (1896), de Louis Lumière (1864-1948), met en jeu de façon très réaliste la profondeur de champ au point que les spectateurs, saisis par l'effet, ont pu croire que le train allait jaillir de l'écran et venir les écraser.

Louis Lumière,
photogramme extrait
de *L'arrivée du train en gare
de La Ciotat*, 1896

Charlie CHAPLIN,
photogramme extrait
de la scène finale des
Temps modernes, 1936



› Dans un plan de son film *El Dorado* (1923), Marcel L'Herbier (1888-1979) montre son héroïne floue au milieu de ses compagnes. Ce refus de la netteté signifie l'absence de cette femme qui s'abstrait dans ses pensées, qui est rejetée dans ce qu'on a déjà défini comme un hors champ de l'image.

Certains effets sont devenus des codes d'expression cinématographiques : qu'un zoom aille "chercher" un personnage dans le lointain ou focalise sur le premier plan (le net devient flou, le flou devient net), la netteté a une

forte valeur indicative qui dramatise la représentation. Codée également, comme on l'a déjà évoqué, la hiérarchie des plans en profondeur : le plus proche est lié à l'actuel, le lointain, souvent confondu avec des notions de hors-champ, est lié à l'inactuel, futur ou passé voire de l'espace autre ou surnaturel.

Ainsi du héros s'éloignant vers l'horizon à la fin de l'histoire. Il se dirige vers son avenir, vers de nouvelles aventures selon la formule consacrée, il est aussi la métaphore de la fiction qui s'éloigne symboliquement du spectateur.

Codés également le passage de la netteté au flou, effacement, brouillage du rêve ou de la mémoire qui expriment l'analogie entre désir ou difficulté d'accommodation et effort d'introspection de la mémoire. Lorsque l'image devient floue c'est qu'il y a passage, ellipse temporelle, ellipse spatiale : l'action part en quelque sorte dans le hors-champ de l'image et du récit. Le personnage se souvient, se retourne sur la fiction.

La profondeur de champ n'est pas la profondeur du champ, c'est à dire la profondeur supposée de l'espace représenté par l'image. On peut rencontrer une image avec une profondeur de champ courte présentant un espace infiniment profond, un paysage désertique ou un ciel (forte profondeur du champ et faible profondeur de champ).

Inversement, on peut imaginer une image représentant avec toute la netteté possible un espace très peu profond, par exemple un placard (forte profondeur de champ mais faible profondeur du champ).

4.2 SIGNES PLASTIQUES SPÉCIFIQUES ET IMAGE SÉQUENTIELLE

Il faut distinguer les images "autonomes", c'est à dire les images qui sont «à elles-mêmes leur propre contexte», des images en séquence, «sans cesse déportées vers un ailleurs et pour lesquelles la finalité ne réside que dans le dépassement des plans sans cesse confrontés à d'autres plans» selon les termes de Jean Mitry, sémiologue et théoricien du cinéma. L'image séquentielle peut être fixe (le roman-photo, la bande dessinée, le diaporama) ou animée (le cinématographe).

4.2.1 LES CINQ MATIÈRES DE L'EXPRESSION CINÉMATOGRAPHIQUE

Au cinéma particulièrement, de nouvelles matières de l'expression s'ajoutent à l'image et aux signes linguistiques. Le cinéma est d'abord un procédé technique : une bande-image constituée d'une série de photogrammes et une bande-son défilent devant une source lumineuse et des têtes de lecture audio.

> Il y a les matières d'expression liées à la bande image :
• L'IMAGE MOBILE analysable en termes de cadrage, échelle des plans, angle de vue, structure... mais aussi par les signes que produit sa mobilité.

- L'ÉCRIT analysable dans sa structure linguistique mais aussi dans sa "forme" typographique.

> Il y a les matières liées à la bande son :

- LA PAROLE, plus ou moins redondante par rapport à l'image, qui joue avec le champ circonscrit par l'image (qui peut être "in", qui peut être "off"), analysable linguistiquement et en considérant le ton, les inflexions de la voix.

- LES BRUITS, c'est à dire les sons se distinguant de la parole humaine articulée, qui peuvent être également émis à l'intérieur ou à l'extérieur du champ (bruit in ou off), qui peuvent être informatifs ou dramatiques.

- LA MUSIQUE qui participe à la production de sens en créant une atmosphère, une ambiance.

Une des matières d'expression du cinéma les plus spécifiques est sans doute la mobilité de l'image. Mais l'image n'est pas mobile uniquement parce qu'en son sein les êtres et les objets s'animent mais parce que le cadre de l'image, lui aussi, bouge.

4.2.2 LES MOUVEMENTS DE CAMÉRA, LES MOUVEMENTS D'OBJECTIF

Conformément avec toute une tradition de l'image non seulement théâtrale, mais également picturale, l'image des débuts du cinéma était limitée au plan fixe. Mais bientôt la mobilité de l'image devint un des outils caractéristiques du cinéma susceptible de raconter, d'émouvoir, de faire sens.

LES MOUVEMENTS DE CAMÉRA

Il s'agissait d'abord d'une mobilité dans l'espace liée aux mouvements de caméra :

- LE PANORAMIQUE : la caméra est alors fixée sur un axe immobile. Elle opère un balayage par rotation sur son axe, horizontalement, droite-gauche ou gauche-droite, verticalement, de haut en bas, de bas en haut...

- LE TRAVELLING : la caméra opère des mouvements de translation, placée sur des rails, des véhicules, portée par des personnes en mouvement...

Le cinéma a codifié des formes particulières de travellings :

- le travelling avant : approche progressive d'un "objet"
- le travelling arrière : éloignement graduel par rapport à un objet

- le travelling latéral : poursuite parallèlement à un objet en mouvement

- le travelling d'accompagnement : la caméra accompagne les mouvements d'un personnage en le suivant ou en le devançant

- le travelling subjectif : la caméra épouse la vision d'un sujet en mouvement

La caméra peut aussi opérer des mouvements complexes dans toutes les dimensions de l'espace mêlant panoramique(s) et travelling(s). Ces mouvements sont parfois appelés des panotravellings ou plus simplement des mouvements de grue en considérant le dispositif technique qui les rend possibles.

LES MOUVEMENTS D'OBJECTIF

Si les mouvements de caméra permettaient une mobilité du cadrage dans l'espace, les mouvements d'objectif assurent une mobilité dans le champ même de l'image. Le ZOOM, produit par la variation de la focale permet de changer le cadrage sans bouger la caméra. Les mouvements du système optique du dispositif de prise de vue occasionnent des variations violentes de la profondeur de champ et des données perspectivistes de l'image qui rendent le zoom aisément distincte du travelling.

4.2.3 LE MONTAGE

Le cinéma n'est pas un art du mouvement uniquement parce que les éléments du champ visuel qu'il présente sont mobiles ou que le cadre de ce champ visuel peut évoluer dans l'espace représenté. Le cinéma a affaire avec le mouvement surtout parce que les différents points de vue qu'il incarne sont insérés dans «la chaîne des plans» selon la terminologie de Mitry.

Le montage est d'abord une opération technique qui intervient entre le tournage et les opérations de laboratoire et qui consiste à assembler la matière filmique issue du tournage qu'on appelle les rushes. Mais le montage est surtout un découpage signifiant dans lequel on élabore un discours.

Pour Mitry, «le montage est l'art d'exprimer et de signifier par le rapport de deux plans juxtaposés, et de telle sorte que cette juxtaposition fasse naître une idée ou exprime quelque chose qui n'est contenu dans aucun des plans séparément. Selon Orson Welles (1915-1985), le montage est le seul moment du film où le réalisateur assume un acte véritablement artistique.

Art du mouvement, le cinéma a affaire au temps. Comme la musique, le montage est d'abord une affaire de rythme. Élément plastique fondamental du langage cinématographique le rythme du montage émet des significations qui se superposent au strict contenu fictionnel du film.

Le cinéma est un genre narratif. Tout film est d'abord un SYNOPSIS c'est-à-dire un résumé de quelques pages, une ébauche du récit à partir duquel un producteur va chercher les moyens pour assurer la réalisation du film (financement, choix du réalisateur...). À partir du synopsis, le scénariste écrit une version complète des dialogues et des indications de réalisation: nuit, jour, intérieur, extérieur etc. C'est le SCÉNARIO qui est découpé en séquences et en plans. L'illustration de ce découpage est le STORY-BOARD ou scénarimage.

ANALYSE STRUCTURALE DU MONTAGE

On voit bien comment, dans sa capacité à raconter des histoires par le biais du montage, le langage cinématographique présente de nombreuses analogies avec le langage verbal, avec les "langues naturelles humaines". Le cinéma devient un langage spécifique quand il découvre les possibilités du montage. Le cinéma peut découper la

fiction en UNITÉS ÉVÉNEMENTIELLES, en unités de sens structurant le récit, en syntagmes comme disent les linguistes.

Dans La grande syntagmatique du film narratif (1968), Christian Metz se propose d'étudier la structure globale du film narratif classique en la subdivisant en une série d'unités événementielles qu'il appelle syntagmes à l'instar des linguistes ou encore SEGMENTS et qui ne sont pas confondus systématiquement avec le plan.

Metz définit le PLAN comme la plus petite unité filmique au sens de l'opération technique du montage : il est déterminé par deux "cuts" de montage. Il est généralement une subdivision du segment.

Metz définit deux types de segments : la scène et la séquence.

La SCÈNE est une unité dramatique autonome (un segment), définie comme son nom l'indique par rapport à la scène théâtrale et à la triple unité mythique de la tragédie classique : unité de temps, de lieu et d'action. L'action se déroule sans rupture du déroulement linéaire du temps, sans changement de son contexte spatial.

La SÉQUENCE est, elle aussi un segment, une unité narrative autonome, mais elle est cette fois marquée par la figure de style de l'ellipse. L'ellipse est la suppression d'éléments du message propre à rendre celui-ci plus prégnant, plus efficace, plus facilement mémorisable ou plus compréhensible. La séquence est un segment caractérisé par des ellipses spatiales, temporelles, ou spatio temporelles. C'est à dire que la narration se développe au travers de changements de lieux et / ou d'époque.

Le PLAN SÉQUENCE combine les caractéristiques du plan et de la séquence : il s'agit d'un segment combinant différents lieux, éventuellement différentes époques, mais en une seule et un unique prise de vue. Il a souvent recours aux mouvements complexes de grue.

Alfred Hitchcock (1899-1980) a essayé de réaliser dans son film au nom évocateur La corde (1948), la gageure de réaliser un film constitué d'un seul et même plan séquence. Seule la longueur insuffisante des bobines de film existantes l'ont empêché de mener à bien son projet.

LES SIGNES DE PONCTUATION

L'analogie du langage cinématographique et de la langue se poursuit par la désignation d'une série de signes plastiques susceptibles de marquer le début ou la fin d'un segment, d'assurer la ponctuation du film.

Le plus simple est bien sûr le CUT. Figure de base, c'est un signe neutre et comme invisible tant il est lié au procédé technique du montage.

Le FONDU-ENCHAÎNÉ est une figure plus forte définie par le court chevauchement de la bande-image de la fin d'un plan et du début du plan suivant.

Le FONDU AU NOIR, le FONDU AU BLANC se caractérisent par l'extinction puis la suspension momentanée du continuum photographique par obscurcissement ou éclaircissement progressif de l'image. Le fondu au noir crée un

parallèle avec la salle en mimant son obscurité. Le fondu au blanc revendique la proximité du cinéma et du texte en ramenant l'image du côté de la page d'écriture. Il a beaucoup été utilisé par O. Welles.

Fondu au noir ou au blanc peuvent se rencontrer dans différentes configurations :

- à la fermeture, ils iront de la bande image vers le noir ou le blanc et clôtureront un segment.
- à l'ouverture, ils iront du noir ou du blanc vers l'image et inaugureront une nouvelle unité narrative.
- à volet, ils se fermeront ou s'ouvriront par une réduction ou un agrandissement latéral du cadre rectangulaire de l'image.
- à l'iris, ils se caractériseront par une forme circulaire très utilisée par le cinéma muet.

La technologie infographique permet aujourd'hui un panel très large de formes de signes de ponctuation plus spectaculaires, technologiques et souvent racoleurs, les uns que les autres.

4.2.4 CINÉMA ET POINT DE VUE

La diversification des points de vue, figure essentielle d'un cinéma émancipé du théâtre et de la peinture est liée aux figures historiques de Griffith (1875-1948) (Naissance d'une nation 1915, Intolérance 1916) et de Eisenstein (1898-1948) (Potemkine 1925, Octobre 1927, Ivan le terrible 1945) définit une nouvelle esthétique du point de vue. Pour Fozza, Garat et Parfait, «cet œil mobile qui peut investir tous les points de l'espace, qui peut tour à tour percevoir l'ensemble et la partie, accommoder sur les détails ou dominer l'ensemble devient œil absolu, œil de Dieu, libre de toute contrainte, libre par rapport à la réalité qu'il définit et invente».

Certains théoriciens ont rapproché cette omnipotence / omniscience du point de vue cinématographique avec l'état de somnambulisme qui adopte face au monde une mentalité magique, pour qui rêve ou imaginaire et réalité ne sont pas séparés.

Dans Le cinéma ou l'homme imaginaire (1956), Edgar Morin souligne combien tout, dans le dispositif cinématographique concourt à créer les conditions de cet état archaïque ou onirique qui caractérise l'enfance ou la névrose et qui permet de sans cesse réinventer le réel, de confondre principe de réalité, principe de plaisir et instinct de puissance : le cérémonial initiatique de l'entrée dans l'espace autre de la salle de projection (attente, paiement, entrée dans cet espace sombre et mystérieux sous l'égide d'un guide-hôtesse, pourboire, attente de nouveau...), la nuit artificielle, la protection physique quasi fœtale du cadre architectural (moquettes murales, couleurs chaleureuses, fauteuils confortables...), la captation somnambulique liée à l'immobilité...

4.3 SIGNES PLASTIQUES NON SPÉCIFIQUES

4.3.1. LA TEXTURE

La texture peut, comme la couleur, circonscrire «de l'intérieur» une surface et une forme. Elle est définie par la répétition d'éléments de si petite taille qu'on ne peut plus les considérer comme des figures individuées mais comme un fond, une surface : un fond devenu forme.

Lorsque Arnheim parle des peintres de la texture qui tentent d'évacuer toute représentation et cherchent à dégager des qualités texturales (Pollock et Tobey), il évoque le "hérissément", l'"excitation", la "viscosité", la "flexibilité", "le moelleux". Ces signifiés renvoient à trois aspects de la texture, à trois types de qualité de la matière.

> La qualité de la matière peut être une qualité interne. Elle désigne d'abord la structuration qui renvoie au mouvement de celui qui a modelé cette matière. Les signifiés rattachés à cette structuration de la matière seront des signifiés d'expressivité liée à la qualité et à la nature des mouvements qui ont animé cette mise en forme. On parlera du geste, de la trace des outils : ampleur, excitation, rythme...

> Mais la qualité interne de la matière c'est avant tout la structure même de cette matière qui résiste à cette mise en forme. Les signifiés de la qualité de la matière seront des signifiés de structure : moelleux, viscosité...

La qualité de la matière est aussi une qualité externe, une qualité de surface. Les signifiés assignés à cette qualité de surface seront des signifiés tactiles et kinesthésiques : doux, lisse...

> À ces signifiés de "tactilo-motricité" et d'"expressivité" le groupe Mu ajoute le signifié de "tridimensionnalité" dont on a déjà parlé (chapitre 1.5.3.).

4.3.2. L'ÉCLAIRAGE

La lumière est la matière même de l'image et de toute chose perçue optiquement.

LUMINOSITÉ

Elle définit d'abord un contraste global : la luminosité du champ visuel et de l'image qui peut aller graduellement du sombre et de l'obscur à l'éblouissement.

Le champ visuel sombre est opaque et indifférencié. Il est quasiment impossible d'y établir une ségrégation des formes et des fonds. Les signifiés rattachés à un tel signifiant renverront à l'archétype de la nuit et du mystère de cet espace de l'incompréhensible et de l'invisible : peur, absence, solitude, lieu des créatures fantastiques et des revenants.

À l'inverse le champ visuel éclairé permettra sa parfaite appréhension selon la métaphore fameuse de la lumière à la connaissance et à la raison. On pourra enfin éclairer, mettre en lumière notre environnement. On renverra alors aux signifiés de la connaissance, de la science et jusqu'à

L'omniscience et l'omnipotence de la lumière divine. Mais la lumière peut croître jusqu'à l'éblouissement et le spectateur peut retomber comme Icare dans l'impossibilité de la définition du monde.

CONTRASTE

La lumière définit ensuite un ensemble de contrastes locaux, c'est à dire d'écart entre les zones éclairées et les zones ombrées du champ visuel. Ces contrastes seront perçus le plus souvent par un effet de synesthésie comme des sensations tactiles, kinesthésiques.

En photographie, un papier destiné à produire de forts contrastes de valeur est dit "dur".

Les contrastes de valeur vont créer des effets de douceur ou de violence.

INDEX DE VISION

Enfin, comme on l'a déjà évoqué, la lumière va avoir un rôle d'index de vision. Elle va indiquer ce qui est à voir. Elle va hiérarchiser le champ visuel ; le mettre en lumière. Elle va donner un éclairage sur l'environnement et l'on retrouve la charge idéologique du point de vue et la métaphore de la lumière pour dire la connaissance. Éclairer quelque chose, c'est donner un sentiment par rapport à un objet ou à un phénomène, c'est produire une mise en scène susceptible de produire du sens.

QUALITÉ DE L'ÉCLAIRAGE

Les angulations et le nombre des sources d'éclairage sont aussi codifiées en référence à l'éclairage naturel solaire. Lorsque, à l'image de l'éclairage naturel le plus courant, l'éclairage est unique, plongeant et latéral, idéalement à 45°, l'éclairage sera naturaliste et d'une banalité rassurante. Provenant du sol il créera des ombres propres et des ombres portées inhabituelles, inquiétantes et monstrueuses. Rasant il évoquera l'aube, le couchant ou un éclairage intérieur et les signifiés du commencement, de la fin ou de l'intimité. Unique et zénithal, il renverra à cet instant magique spirituel et abstrait si bien exploité dans l'architecture du panthéon romain. Multiple il renverra à la sophistication et à l'artificiel. Frontal, il connotera l'image scientifique.

La référence solaire prévaut également dans l'appréciation des colorations de l'éclairage en amont de toute réelle tentative d'interprétation des couleurs.

Le contraste chaud-froid de la teinte de la lumière peut définir une saison ou une région géographique et les signifiés connotatifs qui leur sont associés : printemps, été, hiver, nord, sud... La lumière bleutée et rasante de l'aube promettra une certaine fraîcheur, l'idée d'un devenir et d'une dynamique. La lumière chaude et rasante du couchant renverra à une sorte de feu d'artifice et de bouquet final mais aussi à la promesse des mystères de la nuit.

4.3.3 LA FORME

On a vu déjà que la forme pouvait être définie par les trois paramètres de la dimension, de la position et de l'orientation (4.1.a.8) dont on a déjà évoqué les signifiés possibles.

Nous n'étudierons pas plus loin le plan de l'expression mais nous travaillerons sur des bases culturelles qui ont été fortement socialisées. Le système de la forme sera appréhendé en tant qu'un répertoire de figures géométriques simples susceptibles de générer l'ensemble du champ des formes complexes par des opérations géométriques élémentaires.

Nous étudierons ensuite quelles sont les associations culturelles les plus usitées de ces unités du plan de l'expression avec des impressions ou des images mentales intersubjectives.

Nous allons donc tenter d'établir une sorte d'embryon de dictionnaire des formes (et plus tard des couleurs). Ce dictionnaire sera forcément normatif, généralisant, lacunaire et fortement culturel. Il devra sans cesse être réactualisé et être questionné par la subjectivité de chacun et l'évolution des consciences et des sociétés. Il devra être fortement contextualisé, en expression, dans l'analyse de chaque image et au sein de chaque mini-code et de chaque genre de l'image (2.2.2).

Pour étudier l'expressivité des formes en vue de définir une sorte de "code formel" (code "faible", selon les termes d'U. Eco), nous nous fonderons sur les travaux intuitifs de Wassily Kandinsky (1866-1944) : Point et ligne sur plan (1911), véritables "travaux de laboratoire" concernant "les éléments de base, les éléments premiers, l'origine du graphisme".

Dans ce manifeste de l'art abstrait, Kandinsky propose une approche originale et plasticienne de la forme. Il tente d'approcher les caractéristiques des formes au travers de leur "résonance", c'est à dire des tensions, des vibrations optiques, des champs de force visuels qui se créent quand une forme réagit par rapport à son fond. Ce travail théorique peut être taxé d'affectivité, de subjectivité et de mysticisme mais il constitue un texte fondateur et mythique qui a eu une influence considérable sur le monde de l'art, des arts appliqués et de la critique européenne du XXe.

Nous nous appuierons aussi sur les écrits des spécialistes de l'histoire de la symbolique occidentale : Jean Chevalier et Alain Gheerbrant (1982) : Dictionnaire des symboles ; Hans Biedermann, Michel Cazenave et Pascale Lismonde : Encyclopédie des symboles (1996).

Nous approcherons également l'expressivité des formes en nous intéressant aux formes archétypales : ces formes premières, ces types primitifs ou idéaux, ces repères éminemment culturels et intersubjectifs, ces sortes de « balises » de la sémiosphère qui modèlent l'approche des formes et leur compréhension symbolique.

4.3.3.a LE POINT

définition : Le point c'est l'élément de base du langage plastique, son élément premier. C'est la trace d'un outil sur un support. En termes de géométrie, le point est idéalement petit, il exprime la concision absolue, la plus grande retenue. Mais le point peut aussi devenir surface et tendre vers le cercle et les valeurs qui lui sont associées.

résonance : Pour Kandinsky, le point a une tension concentrique et statique, car les tensions centripètes et centrifuges s'annulent réciproquement. Il ne s'agit pas selon lui d'un "point mort", mais d'une forme où les tensions dynamiques contraires s'équilibrent.

signifié : Dans la langue écrite, le point signifie le silence car il marque la fin d'une phrase. Mais il inaugure aussi la phrase suivante. Kandinsky utilise cet exemple pour montrer comment le point est l'union, le pont, le "point d'équilibre" entre le silence et la parole : "le point est l'affirmation lié à la plus grande retenue". Le point est l'équilibre et le dialogue entre le commencement de quelque chose et sa fin. Il désigne la puissance créatrice et la fin de toute chose.

Le point symbolise l'état limite de l'abstraction du volume, le centre, l'origine, le foyer.

4.3.3.b LA LIGNE

définition : En géométrie c'est un être invisible. C'est la trace d'un point en mouvement.

résonance : La ligne est l'expression de tensions, de mouvements, de directions. Elle est aussi limite et promesse de forme.

signifié : Il va dépendre des différentes configurations de la ligne que nous allons détailler mais la ligne renvoie toujours à une notion de dynamique, de lien et de séparation : dynamique de la relation de cause à effet, de l'incréé au créé, action et passage d'influx mais aussi démarcation et distinction.

4.3.3.c LA LIGNE DROITE

définition : En géométrie c'est un être invisible. C'est la trace d'un point en mouvement. C'est la forme la plus concise des possibilités de mouvement. Elle est à la fois dynamisme et discrétion, mouvement et rigueur.

résonance : La ligne droite est une tension plus une direction.

signifié : La ligne est avant tout pensée en tant que ligne droite : la ligne droite est l'origine et l'expression première et théorique du mouvement. Mais les significations de la ligne vont dépendre, comme nous l'avons vu (4.1.a.8), de la direction de ce point en mouvement. Rappelons brièvement que :

L'HORIZONTALE

De résonance "froide" et "plate" selon Kandinsky, elle suggère la matière terrestre dans sa double acceptation : en

tant que valeur positive dans sa dimension de base de soutien, d'élément de référence, de matrice primordiale et de symbole de fécondité ; et en tant que valeur négative en appelant au statisme, à la pesanteur et à la finitude terrestre.

Dans la symbolique archaïque et médiévale elle représente l'élément passif femelle qui est au début de toute chose.

LA VERTICALE

De résonance "chaude" selon Kandinsky, elle est beaucoup plus dynamique et désincarnée que l'horizontale. Elle évoque l'élévation, l'élégance, la spiritualité mais aussi la force et l'autorité.

Dans la symbolique primitive et médiévale, elle symbolise l'unité du divin ; l'énergie descendant sur l'humanité ou l'aspiration des hommes à la spiritualité mais aussi l'élément actif mâle.

LA DIAGONALE

Elle est beaucoup moins stable que la verticale. Elle est plus dynamique et plus agressive car elle est promesse d'angle brisé.

L'ensemble de ces formes sont soumises aux codifications culturelles du champ visuel qui déprécient le bas et la gauche du champ visuel. Ainsi, selon leur axialisation, on pourra parler de diagonales ascendantes et descendantes. Ainsi une verticale pourra évoquer la chute ou la réussite selon qu'elle "descend" ou qu'elle "monte". Ainsi une horizontale pourra se "diriger" vers le futur, ou "revenir" vers le passé.

4.3.3.b LA LIGNE BRISÉE

définition : Elle se produit sous la pression d'au moins deux forces exercées alternativement sur un point.

résonance : dynamique et heurtée, elle entretient une liaison plus étroite avec le plan car elle est constituée d'angles.

signifié : Son expressivité variera selon son directionnement général (c'est-à-dire selon la direction de l'axe qui la synthétise), selon le type d'angles qui la constituent, et selon le rythme créé par la longueur des segments de chacun des angles considérés.

L'ANGLE DROIT

C'est l'angle de référence qui fonde notre repère cartésien et l'approche bidimensionnelle du plan. C'est l'angle le plus concis, l'angle le plus neutre et le plus abstrait, l'angle au sein duquel les valeurs de l'horizontale et de la verticale s'annulent et s'équilibrent réciproquement. Dans la symbolique primitive et médiévale, l'angle droit représente la rencontre hautement symbolique, culturelle et abstraite du céleste et du terrestre.

Selon Kandinsky, un angle a deux types de vibration : une résonance de pointe définissant une direction par analogie avec la flèche, avec l'index. Cette tension "exter-

ne" est rapide et dynamique, elle a un caractère perçant et agressif

et la résonance interne de la surface qu'il circonscrit. cette tension acquiert la puissance sourde et le statisme du plan.

Dans l'angle droit ces deux vibrations s'équilibrent. L'angle droit est une construction théorique et culturelle qui s'inscrit dans une économie de l'espace. L'angle droit renvoie à l'architecture. Mis à part les cristaux aux connotations quasi abstraites et magiques, on trouve peu d'angles droits dans la nature.

L'ANGLE AIGU

C'est l'angle dans lequel la tension de pointe prend le pas sur la tension de surface. Ce type d'angle qui se réfère à la canine, à l'instrument contondant a une grande force agressive et perçante. Il a une grande valeur de directionnement dynamique, une grande rapidité.

L'ANGLE OBTUS

C'est inversement l'angle dans lequel la tension de surface domine. Il perd la force agressive et perçante de l'angle aigu pour gagner une sorte de puissance sourde et lente qui le rapproche de l'arc de cercle.

En deçà de toutes les spécifications que nous venons d'évoquer, la ligne brisée en appelle toujours plus ou moins à la fracture, aux montagnes, au mouvement heurté et hésitant, mais aussi au trajet virevoltant du jeune chien (!). Sa valeur expressive est donc toujours liée avec plus ou moins de force, en dehors du cas si particulier de l'angle droit, aux valeurs négatives de l'agressivité, de la nervosité, de l'incertitude, mais aussi aux valeurs positives de la jeunesse et de la vivacité.

4.3.3.c LA LIGNE COURBE

définition : Elle naît de l'action d'une force sur une ligne droite ou de l'action simultanée de deux forces sur un point.

résonance : À la double résonance de la ligne droite s'en ajoute une troisième plus puissante. Elle porte en elle la substance du plan car elle tend toujours vers le cercle et la définition d'une surface. Tout en perdant la force perçante de l'angle elle gagne en force, laquelle, si elle est plus douce et moins agressive, contient une plus grande durée, une plus grande puissance sourde et tranquille.

signifié : La ligne courbe renvoie à la fois à l'arc, à ses valeurs de direction et de tension, à ses valeurs énergétiques aussi bien exploitées par la symbolique guerrière, sexuelle que spirituelle ; et aux formes archétypales de la mère : la planète nourricière Gaïa, le ventre de la femme enceinte, les courbes du corps féminin, autant de symboles de la fécondité, de valeurs de douceur, de protection, de puissance, de maturité.

Autant l'angle paraît jeune, irréfléchi, rapide et virevoltant, autant l'arc paraît plus maîtrisé et renvoie à une force plus consciente d'elle-même.

4.3.3.d LA LIGNE ONDULÉE

définition : elle est composée d'une alternance plus ou moins régulière de courbes et de contre-courbes.

résonance : il s'agit d'une forme rythmée animée d'un mouvement lent, contenu et puissant.

signifié : cette forme renvoie, bien sûr, à l'onde dans les deux sens du terme : à l'eau et à la fluidité des mouvements qui l'animent. L'expressivité d'une telle ligne variera avec son axialisation et la forme globale qu'elle décrira.

4.3.3.c TRAVAIL GRAPHIQUE DE LA LIGNE

Le travail de la graisse de la ligne va pouvoir engendrer de nouvelles expressivités au delà des signes de production qu'on a déjà évoqué (2.1.8). La croissance ou la décroissance progressive ou brutale de l'épaisseur de la ligne va instaurer de nouveaux rapports entre ligne et surface susceptibles de déstructurer la ligne en autant d'éléments individués ou de provoquer un assouplissement de la forme. La création de pleins et de déliés va opérer des effets d'adoucissement voire de maniérisme et de préciosité.

La forme de la frontière extérieure de la ligne va aussi produire du sens. Une bordure lisse, aiguë, arrondie, dentelée ou déchirée va provoquer en nous des sensations tactiles et kinesthésiques. Elle va aussi renseigner sur la façon factuelle dont a été réalisée cette forme et sur ses forments, ses outils et méthodes de production qui ne sont pas dégagés de signification et d'idéologie (voir 4.1.a.10). La ligne est aussi un trait, c'est à dire étymologiquement la trace d'un outil tracté sur un support.

4.3.3.e LA CROIX

définition : figure centrée composée de l'intersection de deux segments perpendiculaires (d'abord pensés comme horizontaux et verticaux).

résonance : Dans la croix les tensions verticales et horizontales se superposent et s'unissent dans la forme concise et abstraite de l'angle droit et dans la définition d'une intersection : d'un centre qui développe des tensions à la fois centrifuges et centripètes à la manière du point.

signifié : la croix renvoie d'abord à l'idée d'équilibre, de complétude (d'union des valeurs complémentaires et opposables de l'horizontale et de la verticale). La croix renvoie ensuite à la valeur «originelle» du point, mais de manière moins concise : elle est à la fois une origine affirmée et l'expression d'une complétude et d'une complémentarité : d'une totalité.

Dans la symbolique primitive et médiévale, la croix symbolise l'union harmonieuse de dieu et des hommes et l'union des éléments mâle et femelle à la base de toute création.

4.3.3.f LE CARRÉ

définition : quadrilatère plat qui a ses côtés égaux et ses angles droits.

résonance : Dans le carré les tensions verticales et horizontales s'équilibrent dans la forme concise et discrète de l'angle droit.

signifié : Tout dans le carré renvoie à l'idée d'équilibre, de stabilité, de neutralité, de concision et d'abstraction. Selon Chastel le carré est une figure anti-dynamique, ancrée sur quatre côtés. Il symbolise l'arrêt ou l'instant prélevé.

> **La figure de la maîtrise rationnelle du monde sensible**
Le carré est une forme culturelle et abstraite qui permet à l'homme de se repérer dans l'espace, d'assurer une gestion rationnelle du monde.

C'est la forme architecturale par excellence (via son extrusion tridimensionnelle le cube), c'est le fondement de l'analyse du plan et de l'espace (le plan euclidien, les points cardinaux), c'est le fondement de l'image infographique via le pixel.

Le carré est une forme symétrique par rapport à un axe horizontal et à un axe vertical, c'est une figure presque centrée qui véhicule des idées de solidité, de construction rassurante et protectrice, mais symétriquement, il parle aussi d'enfermement. Selon Chastel le carré est l'expression rationnelle et abstraite de la matière.

Dans la symbolique primitive et médiévale, le carré est l'emblème de la nature rationnelle du monde. En lui s'incarne le nombre quatre que l'on retrouve, depuis des époques voisines de la préhistoire dans de nombreuses symboliques du monde, du tangible et du sensible : les quatre éléments, les quatre vents, les quatre piliers de l'univers, les quatre coins des cieux (les quatre points cardinaux), les quatre évangélistes, les quatre rivières du paradis, les quatre lettres du nom de Dieu (YHVH), du premier homme (Adam), les quatre bras de la croix. Les pythagoriciens faisaient de la Tetraktys, soit la série des quatre premiers nombres dont la somme est égale à dix ($1+2+3+4=10$), chiffre magique à la base du système décimal, le symbole de la complétude des connaissances. Chez les chinois, le monde est carré...

> Les panneaux de signalisation routière d'indication utilisent la forme carrée. Dans ces signaux, la neutralité du support met simplement et objectivement en avant le message sans le contaminer. le carré cite souvent, dans les logotypes, l'institution, le lieu du discours (logos) institutionnel arrêté et générique (type).

4.3.3.g LE TRIANGLE

définition : polygone à trois sommets et à trois côtés.

résonance : Le triangle est constitué d'angles. Dans cette forme les tensions de pointe, rapides, directionnelles et centrifuges luttent avec les tensions de surface, puissantes, lentes et centripètes. Le triangle est une figure très dynamique et rapide. Son "mouvement" est à la fois heurté, chaotique, rapide, et très puissant et rectiligne dans le sens de sa tension de pointe privilégiée.

signifié : son expressivité est soumise aux différents

types d'angles qui le constituent, à la longueur des segments qu'ils dessinent et à son axialisation qui sera assumée par l'angle ayant la plus grande tension de pointe. Le triangle renvoie toujours peu ou prou à ce qui est l'indice de la fracture : la montagne, la cassure, mais il renvoie encore plus à l'arme, celle qui perce, qui découpe : la canine, le couteau.

Il a aussi à voir avec tout ce qui indique (tension de pointe) : la flèche (à la fois arme et signal de direction), l'index.

> La figure sexualisée de l'énergie

Le triangle est depuis la plus haute antiquité lié à la figure du feu et du masculin (lorsqu'il «monte»), et de la goutte (qui tombe), de l'aquatique et du féminin via la figure du pubis (lorsqu'il «descend»). La superposition de ce couple d'opposés donne la figure de la plénitude de l'étoile à six branches de Salomon qui rapproche paradoxalement le triangle du cercle, la figure de l'androgynie, de l'équilibre énergétique et divin.

> La figure de la relation de l'homme au divin

Dans la plupart des civilisations archaïques, on trouve le mythe de la colline primordiale, incarnée par le triangle «montant», en tant que symbole du lien entre les dieux et les hommes et de l'éternité. Le sommet du triangle est le divin et le ciel, sa base, la terre et les hommes.

Le triangle est un ancien emblème divin égyptien, l'emblème pythagorique de la raison (la pyramide la tetraktys que l'on retrouve dans l'être suprême de la révolution française), le symbole de la trinité chrétienne (la triple personnalité de dieu). Chez les arabes, le nombre trois représente l'âme qui est le pouvoir de médiation de la terre et du ciel.

Enfin le triangle équilatéral et le triangle isocèle sont des cas particuliers d'une forme à caractère dynamique et éclaté qui réussit à acquérir le centrément et la symétrie centrale d'un cercle dont il est à priori la figure contraire. Peut être est-ce aussi à cause du dépassement de ce paradoxe qu'il a souvent été un symbole spirituel et divin, un symbole d'absolu, d'éternité et de pureté.

Le philosophe grec Xénocrate (IVe siècle av. J-C) qualifiait déjà le triangle équilatéral de «divin», le triangle isocèle de «démoniaque», et le triangle scalène, forme irrégulière et «imparfaite», «d'humain».

> Dans les panneaux de signalisation routière de danger, un signifié de danger lié à la forme triangulaire du support vient contaminer les significations de l'image.

De nombreux organismes d'assurance, notion liée par une relation causale à celle de danger, utilisent pour leurs identités visuelles la forme du triangle.

4.3.3.h LE CERCLE

définition : figure définie par une courbe dont tous les points sont à égale distance d'un point fixe appelé centre.
résonance : le cercle est d'abord un point étendu. La perception du cercle se fonde bien sûr sur celle de la courbe, mais une courbe particulière qui n'aurait ni commence-

ment ni fin, ni direction ni orientation, qui parviendrait à se refermer sur elle-même en acquérant la puissance de la surface et en renvoyant au mouvement perpétuel. Le mouvement circulaire est immuable. Dans le cercle, deux rayonnements lents et puissants s'équilibrent : un mouvement d'expansion centrifuge et un mouvement de contraction centripète.

signifié : le point et le cercle ont des propriétés communes : «perfection», homogénéité, absence de distinction et de division.

> **Le symbole du ciel, du temps et de l'éternité**

Le cercle renvoie à la roue, aux planètes (soleil, lune, terre) et aux mouvements de rotation lents et inexorables qui leur sont associés. Il est associé au temps, succession continue et inaltérable ; au ciel incommensurable (la voûte céleste) et à ses mouvements cycliques.

L'ouroboros alchimique que l'on trouve depuis l'Antiquité en tant que symbole de l'éternité est un serpent qui se mord la queue. Chez les égyptiens, c'est une corde fermée par une boucle.

> **La figure de la divinité**

Le cercle est aussi associé au Soleil et à son énergie vitale. Le cercle évoque, en même temps que les valeurs de centralité du point, la courbe féminine et plus précisément le ventre de la femme enceinte : l'œuf. Le cercle connote les notions d'origine, de douceur, de protection mature et puissante, mais aussi de fécondité, d'énergie créatrice primordiale, de devenir puissant, abstrait et paradoxalement actualisé. Le cercle est à la fois un centre, une origine, et une surface, une plénitude, une totalité : le cercle est un et multiple, début et totalité. On retrouve la définition mystique de Dieu en tant que cercle dont le centre est partout et la circonférence nulle part.

Le cercle s'oppose symboliquement au carré et à sa matérialité terrestre : il est d'une nature incommensurable, divine. Le cercle évoque cette notion de perfection, d'incommensurabilité, de grandeur divine sans doute déjà sensible dans les idées de rayonnement, de ciel, d'éternité et de mouvement perpétuel.

L'effort impossible et devenu proverbial de la quadrature du cercle était une tentative symbolique pour l'homme de transformer sa substance matérielle en substance divine. Le signe de l'essence divine est l'auréole circulaire dans l'iconographie chrétienne.

Chez les grecs (et par commutation chez les romains puis chez les renaissants) mais aussi en terre d'Islam, le cercle est une forme considérée comme parfaite, car leur fascination pour les mathématiques ainsi qu'une certaine idéologie sociale du centrément les conduisent à s'extasier sur cette figure dont tous les points sont équidistants d'un même centre (le Panthéon romain, l'homme de Vinci aux proportions "parfaites" car inscriptibles dans un cercle.). Chez nombre d'indiens d'Amérique, l'apparence cosmique du grand Esprit est circulaire. Pour le Bouddhisme Zen, le cercle représente la perfection de l'homme en union avec le principe originel comme le revendique la symbolique chinoise du Yin Yang.

> les panneaux de signalisation routière d'obligation assument le caractère inflexible et injonctif de la loi en se servant de la forme

du cercle, une forme mûre, sourdement autoritaire et en quelque sorte "parentale".

4.3.3.i LES DÉRIVÉS

À partir de l'expressivité "théorique" des trois formes géométriques simples que sont le carré, le triangle et le cercle on peut déduire celles de leurs dérivés en observant quelles sont les transformations géométriques qu'ils ont subi.

LE RECTANGLE

Le rectangle est une sorte de carré ayant subi une étirement ou une compression dans l'une de ses dimensions.

Dans la symbolique maçonnique on l'appelle carré long. Le rectangle d'or, appelé carré-soleil symbolise la perfection des relations établies entre terre (les horizontales) et ciel (les verticales).

Ses verticales ou ses horizontales vont être privilégiées. Le rectangle est moins stable et plus dynamique que le carré, il a plus de propension à indiquer une direction. De son orientation dépendront les valeurs qui lui seront associées et qui viendront faire évoluer celles du carré.

Ainsi, dans la signalétique routière, les panneaux de direction ou d'indication d'agglomération sont inscrits dans des rectangles.

L'ELLIPSE

L'ellipse pourrait être traitée de façon analogue à celle, du rectangle mais en la comparant cette fois au cercle

LE LOSANGE

Le losange est une sorte de carré qui aurait subi une rotation de 45° et qui se référerait donc à l'expressivité de la diagonale. Il est plus dynamique et agressif que le carré tout en conservant une part de sa concision et de sa neutralité. Il paraît plus dangereux et se rapproche donc du triangle.

Ainsi, dans la signalétique routière, le panneau indiquant une priorité à l'intersection (ou une fin de...) est inscrit dans un losange. Il indique quelque chose tout en y associant une notion de danger.

Le losange est également dans de nombreuses cultures archaïques un symbole érotique de la féminité et de la fécondité par analogie formelle avec la vulve.

4.3.4 LA COULEUR

On a déjà abordé une approche scientifique objective physique et physiologique et de la couleur (1.1.1), nous allons maintenant en entreprendre une appréhension psychologique intersubjective, symbolique et culturelle.

LES PRIMAIRES PSYCHOLOGIQUES

Dans Principles of color (1969), Faber Birren considère que, psychologiquement, le vert est ressenti aussi comme une couleur primaire. Pour lui, le langage est révélateur : si l'on peut dire que le orange et le violet sont des complexes, des couleurs composées : /jaune-orangé/, /bleu-rouge/, on ne peut parler de /bleu-jaunâtre/. De même, le blanc et le noir qui ne sont théoriquement

pas des valeurs mais des couleurs sont ressenties comme des primaires, comme le montre par exemple leur désignation technique en imprimerie (le système Cyan Magenta Jaune Noir).

LA DOMINANCE EXPRESSIVE DE LA TEINTE

Le groupe Mu revisitant l'analyse de psychologues américains des années 60 montre que c'est la dominance de la couleur qui engage le plus de significations et de discriminations. La saturation engage des valeurs liées à l'ostentation et à la force par association métonymique avec la notion de concentration. La luminance renvoie à des valeurs d'énergie et produit des "paires" de signifiés tels que : nocturne / diurne, inquiétant / rassurant, mystérieux / intelligible.

LE COUPLE EXPRESSIF CHAUD / FROID

L'opposition chaud / froid est aussi une opposition synesthésique culturelle importante qui confronte les jaune-orangés aux bleu-verts. L'expérience la plus saisissante établit qu'un local bleu-vert donne la même impression de chaleur corporelle qu'un local rouge-orangé qui serait objectivement 3 à 4° plus froid !

Cette opposition trouve un écho dans le distinguo de la tradition antique ou de la cosmétologie de Rimmel en 1870 entre les couleurs ostentatoires et oblitérantes.

Léonard de Vinci, dans le traité *Sulla pittura*, distingue nettement les couleurs de la lumière (rouge ou jaune) et les couleurs de l'ombre (bleu ou vert).

Du fait d'une schématique analogie avec la nature (la crête, le sexe, la langue), les couleurs relevant de la tonalité du rouge sont pour ainsi dire «ostentatoires». D'autres teintes, en revanche, sont «oblitérantes» : ce sont les différentes nuances du bleu sombre et du vert, qui désignent, dans certaines sociétés, les exclus, les bannis et leur donnent ainsi une cohésion.

Face au blanc et au noir (lumière et ténèbres), couleurs du chaos, du principe et de la fin, le rouge, perçu comme couleur du sang et de la vie, est utilisé pour sa faculté d'éloigner la mort, ou encore il représente l'hommage du vivant au défunt, comme dans les vases chinois «rouges sang de bœuf», d'origine funéraire.

D'autres couleurs «ostentatoires», telles que le jaune, l'orange et le blanc, peuvent délimiter une aire de privilèges ou d'interdits, ou encore symboliser l'intangibilité sacerdotale. D'autres couleurs «oblitérantes», comme le noir et le violet, désignent, dans la tradition judéo-chrétienne, l'appartenance à un groupe ou, au contraire, la ségrégation (entraînée par exemple par le deuil).

LE COUPLE EXPRESSIF PUR / IMPUR

Une autre opposition active est celle qui oppose, comme le rappelle le groupe Mu, la couleur pure ou simple à la couleur impure ou complexe. La couleur dite pure est généralement une primaire ou une secondaire au haut degré de saturation. On obtient des couleurs complexes en dessaturant une couleur pure ou en la mélangeant avec une couleur quelconque.

Cette moralisation des couleurs a sans doute un contenu

suspect comme le note le groupe Mu, mais elle demeure éminemment active.

La RATP a ainsi complètement abandonné, dans les années 90, une communication visuelle entièrement fondée sur le couple de couleurs scatologiques jaune / marron !

4.3.5 DICTIONNAIRE DES COULEURS

Ici encore, nous tenterons d'établir une sorte de dictionnaire susceptible de donner les acceptions les plus ancrées culturellement (ici, maintenant) d'une sélection de signes elle-même culturelle et idéologique. Nous établirons une segmentation du spectre coloré en considérant la dominance des couleurs, laissant à l'analyste le soin d'affiner les variations de sens liées à la saturation et à la luminance.

Nous nous appuyerons sur les travaux des pédagogues du Bauhaus Johannes Itten (1888-1967) : L'art de la couleur (1960) et Wassily Kandinsky Point et ligne sur plan (1911) qui ont nourri la pensée occidentale moderne concernant la couleur. Nous servirons également des écrits des spécialistes de l'histoire de la symbolique occidentale Michel Pastoureau : Dictionnaire des couleurs de notre temps (1992) ; Jean Chevalier et Alain Gheerbrant ; Hans Biedermann, Michel Cazenave et Pascale Lismonde.

4.3.5.a LE BLEU

définition : teinte regroupant les dénominations de bleu-vert, cyan, bleu, bleu outremer...

résonance : le bleu est la plus profonde et la plus immatérielle des couleurs : la nature ne le présente que sous forme d'éléments archétypaux incommensurables, transparents, «vides, purs et froids» selon Chevalier et Gheerbrant : «vide de l'air, vide de l'eau, vide du cristal ou du diamant».

signifié : Pour Chevalier et Gheerbrant, les signifiés du bleu découlent de ses formes archétypales et sont l'immatérialité, la profondeur, la froideur et la pureté.

Le bleu associé au blanc et au doré seraient les couleurs de la spiritualité, du ciel et du divin et s'opposeraient aux couleurs terrestres et humaines que sont le rouge et le vert. La psychanalyse associe le bleu à un état de «détachement de l'âme», à un «mode de vie doux, léger et supérieur».

On retrouve cette opposition non seulement en occident dans les codes couleur des partis politiques «immanents et transcendants», mais aussi dans les courses de char de la Byzance antique et dans les jeux de pelote mézo-américain de la même époque. Les chouans étaient bleus comme l'est le sang aristocratique, les révolutionnaires de l'an II étaient rouges. La vierge est bleue mais le diable fut vert et est rouge. Mais cette opposition ne vaut pas pour l'Islam justement incarné par les couleurs rouges et vertes.

Le bleu est la couleur préférée de plus de la moitié de la population occidentale. Les chiffres sont stables depuis la dernière guerre mondiale : toujours le bleu (50%) devant

le vert (20%) et le rouge (moins de 10%). On trouve les mêmes résultats au Canada, aux États Unis et dans les différents pays d'Europe occidentale à l'exception de l'Espagne.

Michel Pastoureau détaille les valeurs du bleu comme suit :

> couleur de l'espace, de l'infini, du lointain, du rêve
On l'a dit, les archétypes sur lesquels se fonde la perception du bleu sont l'air (le ciel), la mer, la nuit, la planète terre (la planète bleue) : des éléments naturels puissants et incommensurables.

Le dieu égyptien du ciel Amun est bleu comme l'est le loup des forces célestes Huns, le manteau du Dieu germanique Odin.

La résonance de la couleur bleue crée un espace profond et un mouvement lent, doux, circulaire et inaltérable. Pour Kandinsky, le bleu est associé au cercle.

Les monochromes bleus de Klein présentent souvent des angles arrondis.

Le bleu est la couleur de l'espace profond, des arrières plans, de ce qui est lointain. Le bleu est la couleur de l'évasion mais aussi du romantisme comme le montre l'expression "être fleur bleue".

Le bleu est une couleur calmante.

On peint souvent en bleu les chambres des hôpitaux.

Le bleu endort.

Les emballages des calmants et des somnifères ont souvent à voir avec la couleur bleue.

Le bleu est la couleur de la nuit, territoire du rêve, du mystère mais aussi du repos.

Dans les bandes dessinées ou les affiches, on préférera souvent le bleu au noir pour représenter la nuit.

La fameuse "heure bleue" aux États Unis et au Canada désigne l'heure de sortie des bureaux pendant laquelle les consommations alcoolisées sont moins chères dans les bars. En allemand, ivre se dit "blau".

> couleur de la fidélité, de l'amour, de la foi, du renoncement

Le bleu par extension de ses valeurs d'abstraction, d'incommensurabilité et d'évasion va être revendiqué par la spiritualité occidentale qu'est la chrétienté.

Le bleu est la couleur de la vierge Marie depuis au moins le XIIe siècle. Le bleu est la couleur du manteau du Christ, lorsqu'il prêche la bonne nouvelle. Par un effet qui dépasse une simple paronymie, on remplaça, pour adoucir les injures blasphématoires, le nom de dieu par le mot bleu, morbleu !

Jusqu'au début du XXe, le bleu est la couleur de l'amour fidèle par opposition au vert, couleur du péché de l'amour infidèle.

Le bleu est la couleur du renoncement, sorte de sous-noir humble et effacé qui s'appliquera à nombre d'uniformes d'"engagés" du clergé ou de l'armée.

Le bleu est la couleur de la paix et des grandes institutions internationales (d'obédience essentiellement occidentale) chargées de l'assurer (ONU, UNESCO). Le bleu est une couleur pacifique peut être parce que cette couleur n'a pas vraiment de valeurs négatives.

> **couleur du froid, du frais, de l'eau**

L'eau est bleue à peu près depuis la renaissance. Au moyen âge elle était verte.

Le bleu est encore plus froid que le blanc : les bonbons à la menthe, l'intérieur des congélateurs, les glaciers, les robinets d'eau froide sont bleus.

Le caractère stérilisé des tons bleus clairs amène son emploi dans les milieux hospitalier et pharmaceutique.

4.3.5.b LE ROUGE

définition : teinte regroupant les dénominations de brun, pourpre, magenta, rouge-orangé...

résonance : le rouge est équilibré, presque statique.

Selon Chevalier et Gheerbrant, il est l'équilibre du rouge diurne éclatant et centrifuge et du rouge nocturne centripète.

signifié : Pour Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, le rouge est à la fois une couleur «matérielle» et immanente. Ses signifiés ambivalents découlent de ses formes archétypales que sont le sang et le feu. Caché, le sang est la condition de la vie ; répandu, il signifie la mort. Le feu est à la fois ce qui brûle et ce qui réchauffe...

Le rouge est un symbole fondamental du principe de vie à la fois dans sa dynamique et dans son mystère, son amoralité et sa finitude.

L'un entraîne, encourage, dynamise, incite à l'action : c'est le rouge des drapeaux, des enseignes, des affiches et emballages publicitaires. L'autre inquiète, alerte, provoque : c'est le rouge du feu rouge qui interdit, qui signale un danger, retient, inquiète, c'est la lampe rouge de feu, les maisons closes.

Michel Pastoureau détaille les valeurs du rouge comme suit :

> **couleur par excellence, la plus belle des couleurs**

Le rouge est la couleur archétypale, la première de toutes les couleurs.

Dans la tradition hébraïque, Adam, le nom du premier homme, signifie «rouge».

L'analyse ethnologique distingue un prisme de couleurs primitives réduit, au sens moderne, à deux valeurs : le blanc (les dérivés du calcaire) et le noir (les dérivés du carbone) et à une seule couleur : l'ocre-rouge (les oxydes de fer), mais étendu à un inaccessible corpus de couleurs primitives qui comprend par exemple une centaine de rouges pour les tribus maori de Nouvelle-Zélande ou sept types de blancs pour les Esquimaux !

Les analyses récentes de patrimoines linguistiques variés ont mis en valeur des constantes dans le langage chromatique ; elles montrent comment, dans de nombreuses cultures, la perception et la désignation des couleurs s'élabore à partir du blanc et du noir qui évoluent généralement en opposition au rouge.

Dans le haut moyen âge, ce prisme constitué d'une couleur et de deux valeurs permet de constituer la symbolique de l'héraldique en attribuant le noir au peuple, le rouge aux guerriers et aux seigneurs et le blanc au clergé.

Dans plusieurs langues c'est le même mot qui signifie "rouge" et "coloré" : lorsque l'on dit d'un enfant "qu'il a des couleurs", on veut dire que ses joues sont bien rouges, qu'il est bien vivant. Dans

d'autres langues, il y a synonymie entre "beau", "vivant" et "rouge", par exemple dans l'étymologie slave, dans d'autres encore entre "rouge" et "riche".

Longtemps, un beau vêtement, un bel objet a été de couleur rouge. Jusqu'au XVIIIe siècle, c'est dans la gamme des rouges que la teinturerie occidentale obtient les meilleurs résultats, les couleurs, les plus vives, les plus saturées, les plus stables et les plus diversifiées.

> couleur du signe, du signal, de la marque
Physiologiquement, la longueur d'onde correspondant à la couleur rouge est la première qui est perçue par l'œil, ainsi signale-t-on par cette couleur : les cigares des bureaux de tabac, le feu rouge, les corrections et annotations professorales sur les copies d'élève, ainsi attire-t-on par du rouge dans la vente et la publicité.

> couleur du danger, de l'interdiction
La symbolique du rouge est associée à celle du sang et à celle du feu. Le "mauvais rouge" est symbole d'impureté, de violence et de péché. Il se rattache à l'ensemble des tabous hérités de la bible. C'est le rouge satanique, celui qui brûle avec les flammes de l'enfer, celui qui blesse et qui détruit.

C'est le rouge de la chevelure de Judas, du pelage de l'hypocrite Goupil, de l'homme rusé, cupide et orgueilleux.

Dans l'ensemble des systèmes de signalisation ferroviaire, maritime ou aérienne, le rouge signale le danger et interdit le passage. La ligne rouge, le téléphone rouge, la zone rouge renvoient au clignotant d'alerte, au moment où l'on "rentre dans le rouge". À l'origine, le drapeau rouge signale un danger et demande à la foule de se disperser.

> couleur du sang
Le rouge signale tout ce qui a à voir avec le sang qui coule. Le rouge a longtemps été la couleur de la guerre : jusqu'au XIXe siècle, beaucoup d'uniformes militaires arborent cette couleur. La planète du dieu romain de la guerre, Mars, est rouge. Le rouge est la couleur des crimes de sang et la justice ou le bourreau sont habillés de rouge. Le rouge est la couleur des menstrues et des tabous.

Mais cette couleur signale aussi le soin de cette hémorragie : la croix ou le croissant rouge, le mercurochrome, les croix des pharmaciens en Espagne et en Italie.

Le rouge est aussi la couleur liturgique du sang du christ. Le rouge christologique correspond au sang qui donne et transporte la vie, qui purifie et qui sanctifie. C'est le rouge du sang du sauveur, versé sur la croix pour le salut des hommes. Il est signe de force, d'énergie et de rédemption.

> couleur du feu
Le rouge signale tout ce qui a à voir avec le feu dans ses acceptations positives ou négatives.

Les pompiers, les bornes à incendie, les extincteurs sont rouges. Le diable et les flammes de l'enfer sont rouges.

Le feu du saint esprit et la pentecôte sont rouges. Il s'agit cette fois d'un "bon rouge", d'un feu qui réchauffe, d'une lumière et d'un

souffle puissant et généreux. Ce rouge chaud brille et éclaire comme l'astre solaire.

> couleur de l'amour et de l'érotisme

Avec l'amour, on trouve en quelque sorte un "point d'équilibre" entre mauvais et bon rouge. Le rouge devient à la fois signe de force, d'énergie, signe de la vitalité du sang et de la chair, mais il est aussi la couleur du péché de chair et des tabous hérités de la bible.

Le rouge est la couleur de la passion et de ses dangers. Il est la couleur de l'attrait et de la séduction

Les rouges à lèvres, les fards rougissent la peau de façon à évoquer l'afflux sanguin lié à l'excitation sexuelle. Le rouge est la couleur des prostituées. Les prostituées de la Rome antique portaient des perruques rousses. Les lanternes rouges ont longtemps indiqué les maisons dites de tolérance. Les femmes rousses participent d'une mythologie fantasmatique occidentale. Madeleine, la pécheresse était rousse. Les sous-vêtements rouges sont une invitation à la débauche.

Le rouge est la couleur négative des péché de chair et des tabous bibliques, mais c'est aussi la couleur vitalisante de la transgression de ces tabous.

> couleur du dynamisme et de la créativité

Le rouge est cette fois associé aux valeurs positives du sang en tant que symbole vital.

Le rouge est la couleur du drapeau révolutionnaire ou des apéritifs qui excitent l'appétit. La laque rouge signale, en Chine les lieux de joie et de fête.

> couleur de la joie et de l'enfance

Le rouge est une couleur ludique associée au monde de l'enfance

Les ballons, les jouets, les vêtements enfantins, les confitures, sucreries, bonbons ou la tenue du père Noël sont rouges.

> couleur du luxe et de la fête

On retrouve ici à la fois la dimension vitale du rouge et sa dimension de couleur par excellence.

Au moyen âge, s'habiller de rouge est réservé à l'aristocratie. La cherté des colorants associée à sa qualité de première des couleurs en font une couleur noble et distinctive. Le pourpre antique était déjà une couleur impériale.

Les emballages des cadeaux, les décors de fête sont souvent rouges.

Jusqu'au XIXe, dans la société rurale, en Europe comme en Chine, lorsqu'une femme met sa plus belle robe, et notamment pour se marier, elle met une robe rouge.

> C'est sans doute cette double dimension des valeurs associées au rouge et au sang, contradictoire mais toujours ancrée dans l'immanent, de cette sorte d'équilibre dynamique qui fait que Kandinsky attribue le rouge à la forme neutre et terrienne du carré.

4.3.5.c LE JAUNE

définition : teinte regroupant les dénominations de jaune orangé, jaune, ocre jaune...

résonance : le jaune est expansif, intense, violent, aigu, jusqu'à la stridence. Selon Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, c'est la plus ardente des couleurs, difficile à éteindre et qui déborde toujours les cadres où l'on voudrait l'enserrer.

signifié : Ses signifiés découlent de ses formes archétypales ambivalentes que sont le soleil, le feu, l'or et la lumière, mais aussi le souffre des profondeurs de la terre, la bile et les feuilles jaunissant avant de mourir. Comme le disent Biedermann, Cazenave et Lismonde : «alors que le jaune est en général un symbole de la lumière solaire, le «jaune qui s'éteint» perd sa valeur de justice divine, il sombre dans la trahison et meurt, à moins qu'il ne se mette à brûler par excès». Le jaune est une couleur positive tant qu'elle est «pure». Pour Goethe «le moindre mélange la rend sale, laide et inintéressante».

Michel Pastoureau détaille les valeurs du jaune comme suit :

> **couleur de la lumière et de la chaleur**

Le jaune est la plus lumineuse des couleurs.

Le code couleur de la lumière comme celui du feu est le jaune (dans les dessins d'enfants, les pictogrammes, la bande dessinée...).

Le jaune chaud est la couleur du soleil, des vacances et des loisirs. Une sorte de contraire du gris.

L'association de ces deux couleurs, très usitée dans l'architecture des années 80 visait à créer une sorte d'équilibre dynamique.

> **couleur de la joie et de l'énergie**

Les médicaments toniques, fortifiants utilisent souvent la couleur jaune tendant vers l'orangé. **Ils revendiquent l'énergie de la lumière vitale et réchauffante de l'astre solaire. Le jaune est une couleur solaire et gaie.**

> **couleur de la prospérité et de la richesse**

Autrefois, dans la société rurale, les épis de blé, les céréales, assimilables, à la teinte jaune étaient des symboles de richesse. L'or, les trésors, les pièces de monnaie sont assimilés à cette couleur à tel point que l'on parle du "jaune d'or". L'empereur de Chine était habillé de jaune. En Chine, le jaune est la couleur de la terre et de la fertilité.

Cette couleur distingue. C'est la couleur des riches et des puissants.

> **couleur du soleil, du divin, de l'éternité**

Le jaune, associé au soleil et à l'or, est la couleur des divinités.

Dans le panthéon aztèque Huitzilopochtli, dieu du soleil de midi est jaune et bleu. Vishnu est le porteur d'habits jaunes et l'œuf cosmique de Brahma brille comme de l'or. Le jaune d'or était l'attribut d'Appolon. Le fond doré des icônes byzantines signifie leur appartenance au monde des divinités. Jésus Christ est un méditerranéen aux cheveux blonds ! Étant d'essence divine, le jaune d'or devient sur terre l'attribut de puissance des princes, des rois : les lauriers verts de l'espérance humaine se couvrent d'or pour proclamer la puissance divine de l'empereur romain.

Le jaune est la couleur de l'éternité comme l'or est le métal de l'éternité et l'on trouve ici l'articulation paradoxale du jaune divin et éternel avec le jaune mortuaire.

Dans les traditions orientales les chiens infernaux ont les yeux et les oreilles jaunes. Les chambres funéraires égyptiennes sont jaunes et bleues. Chez les chinois, les sources jaunes mènent au royaume des morts comme sont jaunes chez nombre d'indiens d'Amérique les mondes inférieurs.

> **couleur de la maladie et de la folie**

On l'a vu, le jaune chaud est associé à des valeurs positives et chaleureuses mais le jaune froid va voir son dynamisme aigu mis au service de la folie, du danger, de la mort, de l'Autre (il tend alors vers le vert).

Le jaune est la couleur hépatique de la bile (chole en grec) et du «cholérique», du mal au cœur, de l'acidité voire de la maladie où il devient, en tendant vers le vert, une sorte de contre-rouge ("je suis vert"). La coloration jaune, dite citrinitas, a toute l'acidité du citron. Le jaune est la couleur stridente et grinçante des «rires jaunes». Au moyen âge, on habille les fous de jaune.

Le jaune est la couleur du soufre et des valeurs diaboliques qui lui sont associées.

Depuis au moins le XIIIe siècle, le jaune associé au vert est la couleur de la folie, de l'extravagance et du déguisement.

> **couleur de signal du danger**

La perception spatiale et la luminosité du jaune (1.5.3.) en font une couleur "proche" et lisible. On peint en jaune ce qui se voit bien, ce qui doit bien se voir (par exemple les balles de tennis) et notamment ce qui est dangereux. Le jaune est un sur-rouge.

Dans la signalisation routière horizontale et verticale, le jaune uni au rouge signale une indication temporaire et un danger inhabituel. Associée à la figure du triangle ou à celle de la tête de mort, cette couleur signale les postes de haute tension, les produits toxiques.

> **couleur du mensonge et de la trahison**

Au moyen âge, chez les chrétiens, le jaune est la couleur de Judas, le traître et le responsable de la mort de Jésus. Cette couleur poursuivra les Juifs jusque dans le XXe siècle avec l'étoile jaune de l'Allemagne nazie. Le jaune est la couleur des traîtres et des félons, des faux monnayeurs dont on peint la maison de jaune au XIVe. C'est la couleur des chevaliers félons, des briseurs de grève, des élèves délateurs. Depuis au moins le XVIIe, c'est la couleur des maris trompés.

> **couleur du déclin et de la mélancolie**

On revient à un jaune chaud tirant sur le brun et l'orangé dont la perception se fonde sur les archétypes de l'automne et du papier "jauni" par le temps ou la mort.

> **À cause de la résonance de cette couleur, aux mouvements crépitants, aigus et virevoltant, à cause du caractère à la fois terrestre (les passions sulfureuses humaines) et divin (le jaune d'or) de cette couleur, Kandinsky associe le jaune à la figure du triangle, cette colline primordiale, passage entre le divin et l'humain.**

4.3.5.d LE VERT

définition : teinte regroupant les dénominations de jaune-vert, vert, bleu-vert...

résonance : le vert est une couleur où s'équilibrent la forte instabilité dynamique du jaune et la mûre stabilité du bleu.

signifié : Ses signifiés découlent de formes archétypales emblématiques du milieu naturel : de l'eau et de la chlorophylle. Le vert se réfère aux rapports complexes qu'entretient l'homme avec le milieu naturel dont il est issu et qu'il tente depuis toujours de maîtriser. Le vert renvoie à deux aspects antinomiques du principe vital naturel : d'une part la pureté énergétique, originelle et immaculée d'une nature fraîche et autonome ; d'autre part la puissance inquiétante et incontrôlable d'une énergie vitale concurrente et subie.

Biedermann, Cazenave et Lismonde rapportent que : selon la symbolique chrétienne, le vert se situe «à égale distance du bleu du ciel et du rouge de l'enfer». Le vert est la couleur de ce monde instable et étrange dans lequel on ne fait que passer : la couleur immanente du destin.

Michel Pastoureau détaille les valeurs du jaune comme suit :

> **couleur de la nature, de l'écologie, de l'hygiène, de la santé, de la fraîcheur**

Avec la révolution industrielle, l'homme a en quelque sorte consacré sa victoire sur un milieu naturel jusque là menaçant. De nouveaux rapports pacifiés, voire protecteurs avec la montée en puissance d'une conscience écologiste, ont mené à considérer d'abord la nature et la couleur verte en fonction de valeurs de pureté, d'essence, d'hygiène.

Les végétaux, les légumes et par extension la diététique sont verts. Le vert fut longtemps la couleur de l'eau et de sa fraîcheur. On se met "au vert" lorsqu'on va à la campagne. En milieu urbain on crée des espaces verts. Pour d'évidents motifs de camouflage, les tenues de chasse ou de pêche sont vertes (tirant sur l'ocre). Le vert est le code couleur des mouvements écologistes : les verts, greenpeace...

La chlorophylle, les bonbons à la menthe sont associés à l'idée de fraîcheur.

Pendant des siècles les médications sont produites à base de plantes médicinales : le vert est le code couleur des médecins, des infirmières et des pharmacies.

Le vert est aussi le code couleur de l'hygiène publique : les poubelles, les bennes à ordures, les sacs poubelle... sont verts.

On peint aussi de vert les murs des écoles, des bureaux, des casernes. Il s'agit d'une couleur normative, d'une couleur de banalisation et de camouflage.

> **couleur de la jeunesse de la fertilité et du libertinage**
Toujours en rapport avec l'archétype naturel, Le vert est la couleur de la sève qui monte, du flux vital, de l'énergie vitalisante et de la sexualité. On est ici dans l'équilibre des valeurs positives et négatives du vert.

L'oiseau Quetzal aux plumes vertes était un symbole de fertilité aztèque. Le vert est la couleur de la jeunesse depuis au moins le

XIIIe siècle. On qualifie une personne âgée en bonne forme physique et mentale de "vieillard encore vert". Le vert est la couleur de Vénus.

Le vert est la couleur du libertinage et du "vert galant". C'est aussi la couleur de l'amour infidèle par opposition au bleu, couleur de l'amour fidèle.

> couleur de la permission et de la liberté

Par extension de l'idée de jeunesse et de dynamisme, le vert devient la couleur de la liberté. Le flux vital déborde des cadres moraux. Le vert est aussi la couleur complémentaire et opposée du rouge, couleur de l'interdit. Elle devient la couleur de l'autorisation.

Le vert est la couleur du passage, du "feu vert". Le vert, couleur de la jeunesse éphémère est une couleur immature et instable.

> couleur de la transgression et de la folie

De la permissivité, le vert peut aller jusqu'au désordre et à la transgression voire jusqu'à la folie (le vert tend alors vers le jaune). On rentre dans les valeurs négatives du vert car, depuis le moyen âge, le vert passe pour maléfique. Le vert est la couleur de cette nature inquiétante, puissante et concurrente que l'on ne maîtrisera qu'avec la révolution industrielle (une fois maîtrisée, elle deviendra un symbole apaisant de pureté et de la fraîcheur !).

Au Moyen Âge, on habille les fous de vert et de jaune.

> couleur du diable et de l'étrange

Comme le rappelle Pastoureau : «offrir une émeraude, porter une robe pistache, tendre ses murs de vert olive ou rouler dans une voiture épinard sont des actes qui ne vont pas de soi». On se pince, comme dans un rêve, lorsqu'on croise une deux-chevaux verte !

Par superstition, la couleur verte est censée porter malheur.

C'est la couleur du diable depuis au moins le XIIIe siècle. C'est la couleur de l'islam (avec le rouge), Mohammed portant étendard et turban verts. C'est la couleur d'un des grands rivaux historiques et diabolisés du monde chrétien.

C'est la couleur enfin de tout ce qui est autre, étrange et inquiétant : les petits hommes, les lutins, les dinosaures, les géants, l'incroyable Hulk... sont forcément verts!

> couleur de la chance, du destin, de l'argent, du hasard, de l'espérance

Comme le note Pastoureau : «cette couleur n'est pas tant celle du mal que celle du destin. C'est une couleur ambivalente connotant à la fois la fortune et l'infortune, la chance et la malchance. C'est une couleur changeante peut-être parce que la chimie occidentale a mis longtemps à fixer son instabilité pigmentaire».

L'émeraude est censée porter bonheur ou malheur. Le Graal est vert comme l'est le trône du juge de la fin du monde. Les billets de banque dont l'emblème est le dollar, le billet vert, symboles de la réussite et du pouvoir sont souvent de couleur à dominance verte. Pastoureau note que : «le vert est associé à des circonstances et à des rituels dans lesquels le hasard intervient : les tables de jeu sont vertes (depuis le XVIe) comme sont verts la plupart des terrains de sport, comme à l'époque féodale était déjà vert le pré sur lequel se déroulaient les duels décidant du sort d'un accusé. La "langue verte" est à l'origine la langue des joueurs de carte. C'est

sur le "tapis vert" des conseils d'administration que s'arbitre et se négocie le sort d'individus et de populations entières».

4.3.5.e L'ORANGÉ

définition : teinte regroupant les dénominations de jaune-orangé, orange...

résonance : l'orangé est une couleur à la fois puissante et dynamique : rayonnante et instable. Selon Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, c'est la plus actinique des couleurs.

signifié : Ses signifiés découlent de la formes archétypale du feu et de l'or.

Cette couleur secondaire renvoie tout à la fois aux valeurs associées au jaune chaud (chaleur, rayonnement, valeur signal, réussite, splendeur, énergie) et au rouge chaud (plus violent, dangereux, proche du feu). Dans la couleur orange, les valeurs de signal et de danger du jaune et du rouge se renforcent mutuellement.

On pourrait détailler les valeurs de l'orangé comme suit :
> couleur du signal et du danger

On peint en orange ce qui doit bien se voir et alerter : les valeurs de signal et de danger du rouge et du jaune s'additionnent pour donner une couleur très vibrante et prégnante qui attire l'attention et prévient du danger.

L'orangé est la couleur des travaux et des chantiers. Le feu orange prévient de l'imminence du feu rouge et du danger. Les gyrophares sont souvent oranges ainsi que les pictogrammes de produits dangereux...

> couleur de l'immatériel, de l'esprit et du sacré

Cette couleur renvoie à l'or et à sa symbolique sacrée, immatérielle et éternelle, mais aussi au feu sacré (buisson ardent, feu de la saint jean, de la pentecôte).

L'orangé est la couleur des robes safranées des moines bouddhistes, de la croix de velours des chevaliers du saint esprit

> couleur de l'artificiel et du technologique

Le caractère «efficace» de cette couleur, sa forte valeur de signal et son caractère immatériel ont conduit à son exploitation massive dans le secteur de l'industrie, de la technologie, de la chimie : de l'artificiel.

C'est une couleur technologique que l'on retrouve aussi bien sur les trains que sur les produits issus de l'industrie petrochimique ou de l'industrie nucléaire. C'est une couleur revendiquée par l'imagerie "techno" des années 90.

> couleur de la libido

L'orangé est la couleur de l'embrassement amoureux, de l'amour sacré mais aussi de la luxure et des péchés hérités de la bible.

L'orangé était la couleur de l'infidélité. On dit de Dionysos qu'il portait des vêtements orangés. Les femmes rousses sont un symbole sexuel occidental.

4.3.5.f LE VIOLET

définition : teinte regroupant les dénominations de lilas, violet, bleu-violet, pourpre...

résonance : le violet est une couleur puissante, profonde et immatérielle.

signifié : Cette couleur secondaire unit la puissance du rouge froid au côté immatériel et spirituel du bleu. Le violet renvoie au rouge sombre : il est une sorte de bleu ostentatoire. Il démontre et affirme la dimension spirituelle du bleu.

On pourrait détailler les valeurs du violet comme suit :

> **couleur chrétienne du sacrifice et de la pénitence**

Le violet est la couleur du cérémonial du recueillement chrétien, de la démonstration du sentiment religieux et de la profondeur spirituelle.

Le violet se réfère au vin et au rouge christologique : au sacrifice du corps et du sang versé par le christ pour le rachat des hommes. Biedermann, Cazenave et Lismonde rappellent que dans la liturgie chrétienne, «il est rattaché aux concepts de pénitence, d'expiation et de recueillement [...] Dans les peintures de la passion, le Rédempteur porte un manteau violet. Le violet est également la couleur de l'église pendant le recueillement de l'Avent».

> **couleur du deuil**

Le violet est cette sorte de pré-noir mortuaire.

> **couleur de la mélancolie et de l'apaisement**

Cette couleur «oblitérante» connote une certaine mélancolie, une certaine étrangeté : une certaine abstraction du monde.

L'améthyste fut longtemps le symbole à la fois de la modestie et de la paix intérieure, mais aussi de la force purifiante de l'esprit.

> **couleur des riches et des puissants**

Cette couleur démonstrative allie le pourpre de la robe de l'empereur romain, devenu représentant du dieu chrétien sur terre avec Constantin, avec l'emblème chrétien du rouge christologique.

Le violet, ou pourpre cardinalice, est la couleur des vêtements des hauts dignitaires de l'église chrétienne : les cardinaux. Le violet était, au Moyen Âge, extrait du suc de lichen récoltés essentiellement dans les îles canaries dites îles fortunées.

> **couleur de l'étrange**

Le violet est aussi la complémentaire du vert auquel il est souvent associé dans l'iconographie de l'étrange et du surnaturel. Mais si le vert est une sorte de réveil ; le passage printanier de la mort à la vie, le violet est le passage automnal de la vie à la mort : l'endormissement.

4.3.5.g LE NOIR

définition : teinte caractérisée par une absence de longueur d'onde.

résonance : la résonance du noir est double et conflictuel-

le. Le noir présente d'abord une tension de surface. Il forge un écran : un tableau noir. Mais paradoxalement, il crée aussi un espace profond et insondable. Le noir crée une tension entre présence et absence.

signifié : Cette non-couleur se comprend au travers de sa nature d'absence présentifiée et au travers de l'archétype de la nuit. Selon Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, ces deux valeurs contradictoires s'incarnent dans le noir mat en tant qu'absence de couleur (système additif) et le noir brillant rougeâtre en tant que somme des couleurs (système soustractif).

On pourrait détailler les valeurs du noir comme suit :

> couleur de la mort

C'est la couleur du deuil chrétien et de ses rituels funéraires. C'est l'absence de couleur et de lumière ; la couleur de l'absence et du néant.

C'est la couleur des ténèbres de l'enfer et des créatures diaboliques de la nuit. C'est la couleur du malheur, du jour noir ou sombre, des idées noires et de la déprime.

> couleur de la faute, du péché, de la malhonnêteté

Le noir est le contraire du blanc, symbole de pureté et de virginité. Le noir évoque ce qui est sali et souillé. C'est la couleur de la haine : le drapeau pirate, les chemises noires. **C'est la couleur de la punition** : le cachot, le cabinet noir.

> couleur de la tristesse, de la solitude, de la mélancolie

C'est la couleur du malheur, du jour noir ou sombre, des idées noires. On broie du noir lorsqu'on est déprimé.

Le genre musical dépressif de la New wave des années 80 imposait à ses adeptes une mode vestimentaire revendiquant la couleur noire.

Le noir est traditionnellement la couleur des personnes âgées, de la vieillesse et de la fin.

Le noir est la couleur du renoncement alors que le blanc est la couleur du commencement.

Le noir est la couleur de la peur et du fatalisme : le film noir, le roman noir, l'atmosphère noire.

> couleur de l'austérité, du renoncement et de la religion
C'est la couleur de l'humilité, de la modestie, de la tempérance et du renoncement.

C'est la couleur des vêtements ecclésiastiques catholiques et de la rigueur puritaine protestante. Ainsi Henri Ford "veut bien vendre des voitures de n'importe quelle couleur à condition qu'elles soient noires". C'est la couleur de la foi et de la "bigoterie". C'est la couleur des bourgeois du XIXe.

> couleur de l'élégance et de la modernité

Le renoncement et l'ascétisme du noir s'accordent à une volonté d'épure, de table rase, de réduction à l'essentiel propres à l'esthétique moderniste du début du XXe. Le noir est aussi renouvellement.

Les tenues de cérémonie mais aussi le design et le raffinement sont noirs.

Lorsque Malevitch produit sa fameuse croix noire sur fond blanc, il désire rendre compte d'une sorte d'éclipse du blanc solaire, naturel

et traditionnel par le noir culturel et moderne ; par le noir révolutionnaire.

Le noir est aussi le commencement, la somme du tout dans le système soustractif, l'origine dans le système de la synthèse des lumières. Le noir est aussi ce terreau fertile, cette terre puissante et mystérieuse dans laquelle la mort est sans cesse recyclée et régénérée, cette obscurité des origines qui précéda toute création, cette couleur du chaos grec.

Le noir est paradoxalement à la fois fin et commencement.

4.3.5.h LE BLANC

définition : teinte caractérisée par la somme newtonienne de toutes les longueurs d'onde.

résonance : comme sa contre-valeur, le noir, le blanc se caractérise par une double résonance paradoxale : il peut se situer aux deux extrémités de la gamme chromatique : il renvoie aussi bien à une absence de tension et à la tension de la surface qui lui permet d'exister qu'à la tension puissante et rayonnante de la lumière même.

signifié : Selon Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, ces deux valeurs contradictoires s'incarnent dans le blanc mat en tant que support, qu'absence de couleur (système soustractif) et le blanc brillant en tant que somme des lumières (système additif).

Les valeurs du blanc tiennent à sa double nature conflictuelle : le blanc se place tantôt au départ, tantôt à l'aboutissement de la vie diurne et du monde manifesté. Le blanc est une valeur limite, une valeur idéale, une «couleur» du passage.

> couleur du passage et de ses rites

Le blanc (candidus en latin) est la couleur du candidat, de celui qui va changer de condition (les candidats à la papauté sont habillés de blanc comme l'étaient les candidats à la fonction publique).

Le blanc est primitivement la couleur de la mort et du deuil. C'est encore le cas dans tout l'Orient, ce le fut aussi longtemps en Europe, notamment à la cour des rois de France.

Le blanc est la couleur de ceux qui sont capables d'entrer dans l'invisible, dans l'éclatante lumière du sacré et de la connaissance. Le blanc est une couleur sacerdotale. C'est la couleur des rois dont la mission confine au sacré, c'est la couleur des vieux sages, des savants fous, des druides et des magiciens.

> couleur de l'innocence, de la pureté, de la chasteté et de la virginité

Le blanc c'est la couleur initiatrice de l'immaculé, du candide.

Le blanc est la couleur liturgique qui habille les prêtres qui officient, les tenues de baptême, la robe de la mariée (blanche seulement depuis le XIXe), la robe des candidats à la papauté. L'agneau, les vierges, les vestales... sont parés de blanc.

> couleur de l'hygiène, de la propreté, du froid, de ce qui est stérile

Les savons, les lessives, les installations sanitaires sont blancs. Ce

qui touche le corps : drap, sous-vêtements... a pendant des siècles été de couleur blanche.

Le blanc est la couleur du froid qui aseptise et conserve.

Les appareils électroménagers qui conservent ou qui lavent sont blancs. Les bonbons à la menthe forte sont blancs.

Le blanc peut être un sur-vert ou un sur-bleu pour évoquer un froid ou une fraîcheur intenses.

> **couleur de la simplicité, de la discrétion, de la paix**

Dans la hiérarchie des codes couleur sportifs, le blanc signale toujours le plus facile : en judo la ceinture blanche, en ski la piste blanche. On retrouve l'archétype de la page blanche en tant que base première que support à la création ou à la progression (référence au système soustractif de la couleur).

Le drapeau blanc est le signal de la paix, de la trêve et du renoncement au combat.

> **couleur de la sagesse et de la vieillesse**

Le blanc est la couleur des chevelures des personnes âgées.

Le blanc réussit à être tout à la fois la couleur de l'enfance et celle de la vieillesse.

> **couleur de l'aristocratie et de la monarchie**

Le blanc est la couleur du roi et des partis royalistes.

Le blanc est aussi la couleur d'une certaine élégance institutionnelle : la chemise blanche, les cols blancs...

> **couleur de l'absence, absence de couleur**

Toujours en rapport à l'archétype du système coloré soustractif, le blanc est conçu comme une absence de couleur, une non-couleur. La couleur blanche est la couleur de l'absence.

Les fantômes, les anges, les apparitions, les morts sont blancs. Le blanc désigne une pause, un arrêt dans le dialogue, et qui est ressenti comme une gêne, une absence anormale. Le blanc est aussi la couleur de la peur et de l'inquiétude.

> **couleur du divin**

Le blanc est aussi la couleur de la lumière, de la lumière qui réunit toutes les couleurs (système additif), de la lumière abstraite, spirituelle, divine.

Le blanc est la couleur des personnes divines et des anges.

L'éternité, le paradis sont blancs.

Le bonheur est lui aussi associé à cette couleur: on marque un jour heureux d'une pierre blanche (**cette couleur est aussi le contraire du noir, couleur du malheur**).

MÉTHODOLOGIE D'ANALYSE DU MESSAGE PLASTIQUE

On en arrive à mettre en place une troisième puis une quatrième méthodologie d'analyse de l'image.

MÉTHODOLOGIE D'ANALYSE DU MESSAGE PLASTIQUE DE L'IMAGE FIXE

> Il s'agira d'abord de décrire de façon synthétique le message plastique renvoyant au dispositif de cette image. La constitution de ce message sera réalisée par le repérage et l'exploitation des signes relatifs à :

- la taille de l'image (image monumentale, image fétiche...)

Il s'agit d'une image de format normalisé et donc transparent : un format A4 légèrement retailé selon les différents supports de presse magazine. Le magazine est un objet manipulable de taille plutôt réduite engageant des relations de l'ordre de l'intimité en tous cas de la proximité.

- la nature de l'image du point de vue de ses moyens techniques et autres dispositifs de production (photographie, linogravure...)

Il s'agit d'une photographie, médium réputé naturaliste, on l'a dit (méthode 3).

- la configuration de son cadre et les rapports qu'il instaure entre cadre-limite et cadre-objet (encadrement doré bourgeois, cadre elliptique sensualiste...)

Ici le cadre rectangulaire à la française (vertical) respecte les conventions classiques du format-portrait. On peut dire qu'ici cadre limite et cadre objet (puisque l'objet est supporté par les feuilles manipulables de l'objet-magazine) fusionnent dans l'image à fond perdu ce qui rend paradoxalement le dispositif transparent : le caractère naturaliste de l'image est renforcé. On plonge littéralement dans le champ d'une image bien peu arrêtée par son abstrait cadre rectangulaire.

- le cadrage de cette image et le travail du point de vue qu'il entraîne. C'est à dire :

- les effets de hors-champ

peu d'effets de hors champ sinon celui lié à l'éventuelle définition d'un plan subjectif (souligné par le regard du canard) qui nous placerait à l'avant du véhicule.

- les signes relatifs à la composition (centrement, rythme...)

un centrement qui met en avant la puissance (ici sociosymbolique) de ce canard.

- les signes relatifs à l'angulation du cadrage (plongée, contre-plongée...)

Une légère plongée qui renforce la profondeur du champ et l'effet de perspective (et les effets de vitesse et de dynamisme induits) plutôt qu'elle ne diminue le canard ou nous l'offre sur un plateau !

- les signes relatifs à l'échelle des plans de l'image (gros plan, plan moyen...)

Le canard se présente dans une sorte de plan américain, en tous cas dans une distance de dialogue, de partenariat.

- les signes relatifs à l'instance de vision définie par l'image (narrateur, auteur, point de vue subjectif...)

On l'a dit, ici le spectateur est intégré à l'image et l'on est pas loin du point de vue subjectif.

- la profondeur de champ de l'image

Le champ est profond, la profondeur de champ longue, mais à la façon d'un tableau classique. Tout est défini de façon à mimer les capacités du champ de vision réel. En même temps les arrière-fonds sont traités de façon sensualiste en sfumato mis à part la figure valorisée car ô combien symbolique de la tour Eiffel.

> Il faudra ensuite recruter les signes plastiques non spécifiques au dispositif de l'image.

La constitution de ce message sera réalisée par le repérage et l'exploitation des signes relatifs à :

- la (les) texture(s) développées par cet image

Les textures sont très nettes et précises dans les avant-plans et plus sensuelles et dévalorisées dans les arrière fonds.

- le(s) éclairage(s) de cette image

L'éclairage définit d'abord le moment de l'action : un matin de printemps (lumière douce et rasante, de couleur «tendrement fraîche» provenant de la droite) dont on a déjà évoqué les connotations valorisantes pour notre canard.

L'éclairage naturel et unique de ce petit matin permet de surcroît de hiérarchiser fortement le champ de l'image et de mettre encore cette tête de canard en avant. Il permet également de citer la stylistique du clair obscur post-caravagesque du portrait classique.

- les formes qu'utilise cette image

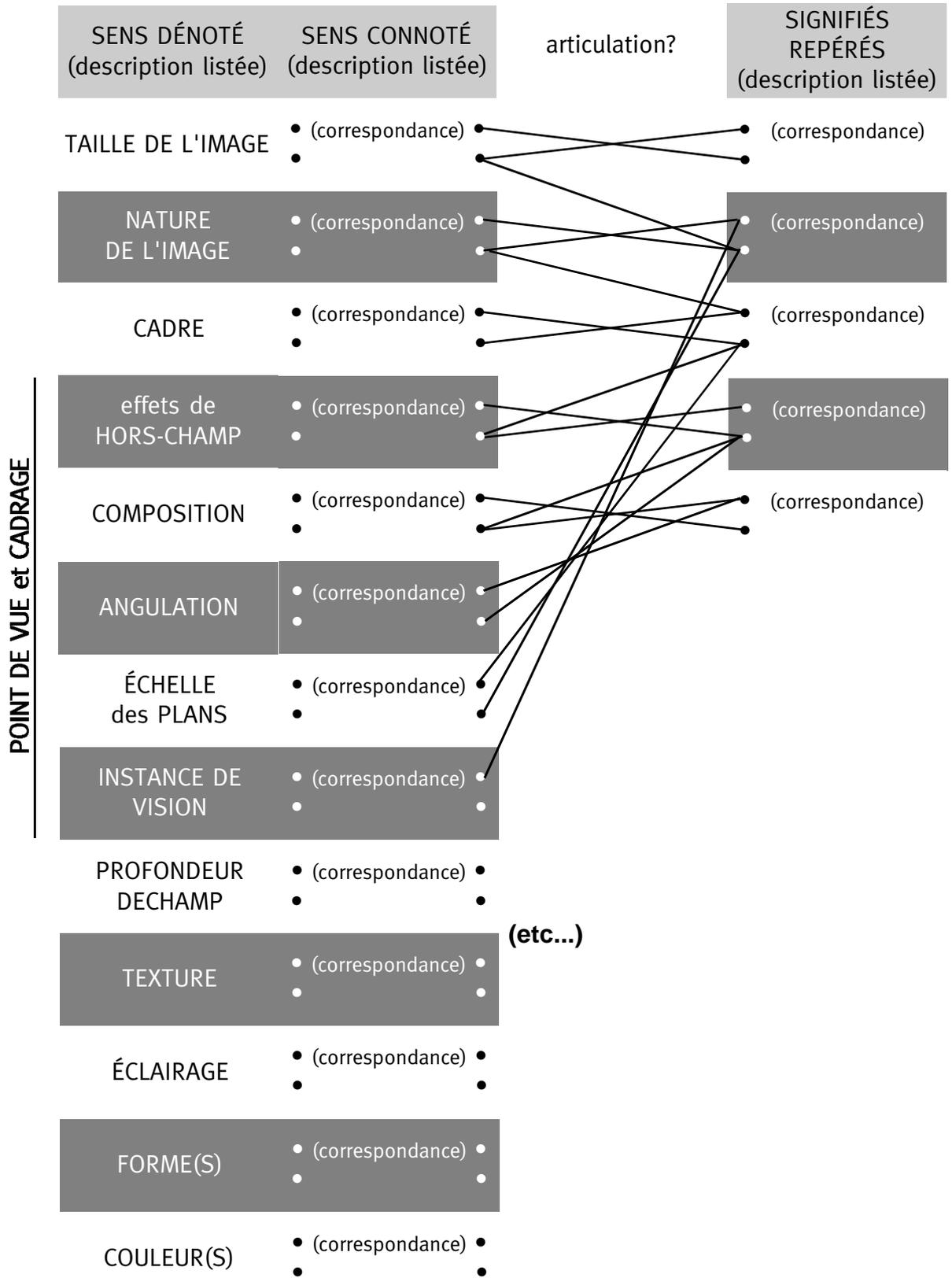
On trouve ici deux registres de forme : les formes arrondies, douces, confortables de la figure du canard, des sièges de la berline... et les formes plus acérées et dynamiques des fenêtres qui viennent fragmenter l'espace, du journal qui forme comme la proue d'un navire qui irait sans cesse de l'avant...

- les couleurs qu'utilise cette image

On l'a dit cette image fait dialoguer des couleurs fraîches et chaleureuses. Mais c'est la rigueur du noir et blanc qui domine.

> Il faudra alors exploiter l'ensemble de ces données afin de définir leurs significations et leurs connotations. Il faudra voir comment ces significations s'articulent avec les signifiés que nous avons spontanément repérés à la lecture de cette image ; avec le message que nous avons "lu". Il faudra alors définir le message plastique synthétique de cette image fixe.

Tableau analytique 4
Le message plastique dans l'image fixe

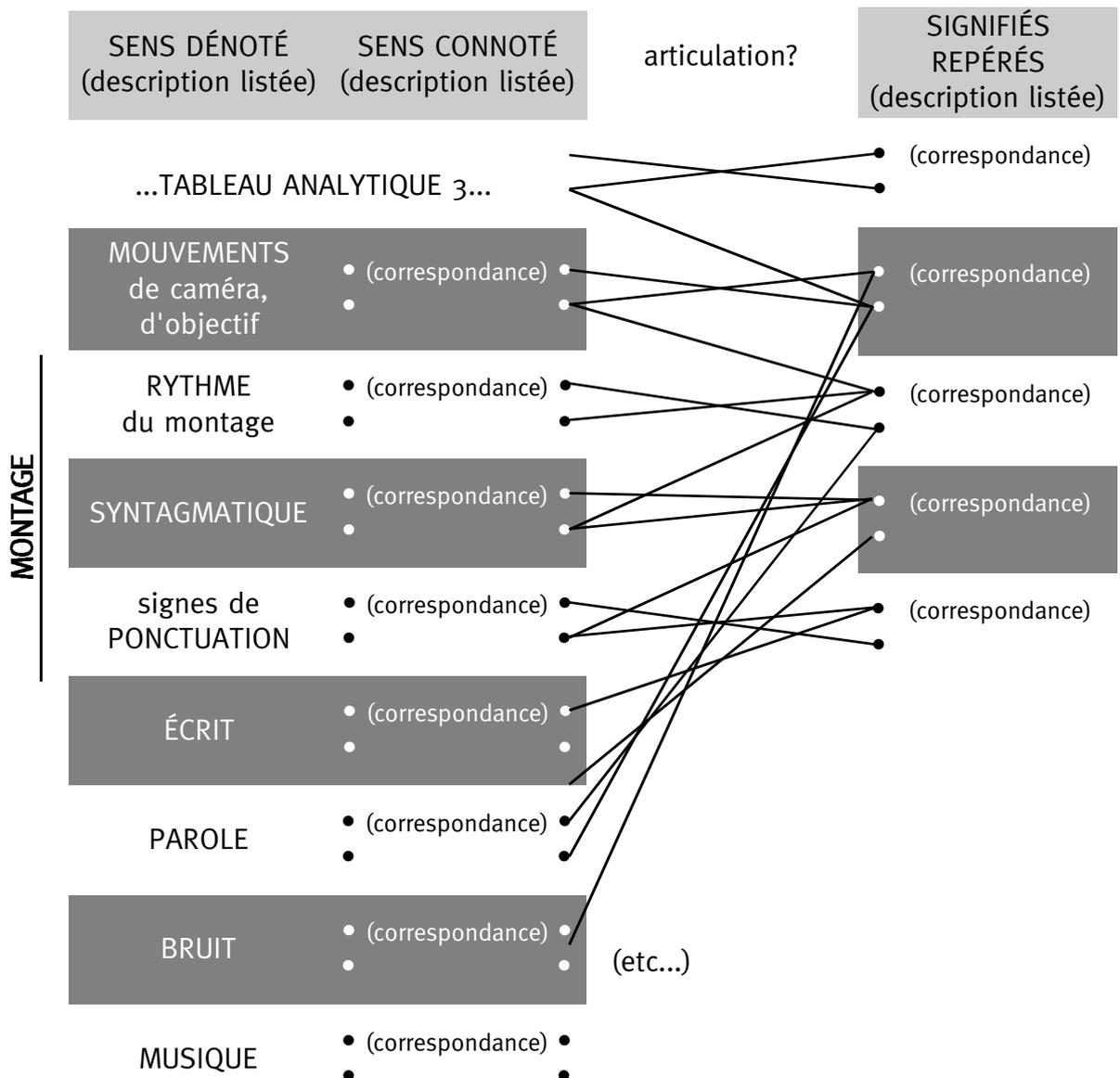


MÉTHODOLOGIE D'ANALYSE DU MESSAGE PLASTIQUE DE L'IMAGE SÉQUENTIELLE

Cette méthodologie se fondera d'abord sur la grille d'analyse du message plastique de l'image fixe, mais il conviendra de compléter ce travail par la recherche des signes plastiques liés :

- à l'animation de cette image : cette animation est réalisée par le biais :
 - de mouvements de caméra et de mouvements d'objectifs
 - du montage analysable en terme de rythme, de syntagmatique (définition de plans, de séquence, de scène...) et de repérage des signes de ponctuation (cut, fondus...)
- aux nouvelles matières de l'expression auxquelles est confrontée cette image :
 - l'écrit (forme linguistique et typographique)
 - les bruits
 - la musique

Tableau analytique 5
Le message plastique dans l'image séquentielle



5.1 ÉCRIT ET IMAGE

5.1.1 L'OPPOSITION CONVENUE DU TEXTE ET DE L'IMAGE

À l'ère où ce que Régis Debray appelle la graphosphère (l'âge post-gutenbergienne du livre et de l'écrit) est remplacée, ou du moins doublée par la vidéosphère (l'âge de l'audiovisuel), une idée communément répandue veut que communiquer par l'image signe l'arrêt de mort, non seulement de l'écrit, mais aussi de la parole en tant que moyen de communication, voire en tant qu'outil de pensée, de personnalité et d'identité. L'image serait un lieu de résistance au sens.

Il est communément admis qu'une mise en page privilégiant l'image en appellera plus à la sensualité et à l'émotivité qu'une mise en page essentiellement textuelle qui sera jugée plus objective, plus informative et finalement plus raisonnable.

Cette diabolisation de l'image s'inscrit dans une tradition de méfiance vis-à-vis de sa puissance d'évocation quasi magique : de sa capacité de représentation et, dans un certain sens, d'incarnation.

De nombreux iconoclastes (du grec eikôn, image et klân, briser) sont venus prohiber l'utilisation de l'image. L'église byzantine, l'islam, le judaïsme, la réforme considèrent (ou ont considéré à un moment de leur histoire) que l'homme ne peut créer à l'image (justement) de Dieu et / ou que la représentation ou la vénération des images est un acte d'idolâtrie.

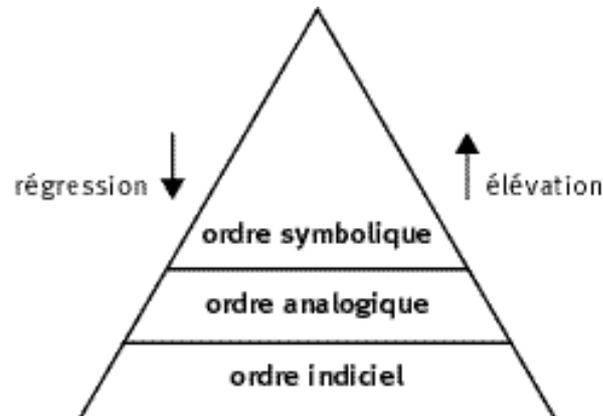
Cette diabolisation de l'image s'inscrit dans une tradition de méfiance vis-à-vis de sa «sensualité».

Le rationalisme occidental «moderne» se défie des sens aux côtés desquels l'image est assignée et s'en remet à la toute puissance de la raison. Pascal juge le jugement sur les sens trompeur (ce que l'on ramène communément et abusivement à qualifier les sens eux-mêmes de trompeurs). L'on fit un procès au Titien pour son utilisation immodérée de la couleur aux connotations sensualistes, magiques et inmaîtrisables que l'on opposera encore longtemps (schématiquement pendant toute l'ère «classique» et académique) à la raison et la construction de la forme : du dessin / ein.

Cette valorisation de la langue vis-à-vis de l'image s'inscrit dans une tradition logocentrique qui réserve la véritable performance, la véritable pensée, aux signes du logos, à la fois discours, calcul et raison. On raisonne grâce à la langue parcequ'elle est plus abstraite, plus symbolique, parcequ'en elle se manifeste le plus grand écart, le plus grand effort de structuration culturelle entre le signe et son objet.

Daniel Bougnoux formalise cette hiérarchisation des signes dans une pyramide qui aurait à sa base les signes les moins culturalisés, les plus contigus à leur objet : les indices ; qui aurait en son centre les signes encores liés à leur objet par une motivation analogique : les icônes ; et enfin qui aurait en son sommet les signes les plus détachés et les plus autonomes vis-à-vis de leur objet : les signes symboliques parmi lesquels on trouve les signes linguistiques. Bien sûr cette pyramide relève d'une morale, d'une éthique occidentale : pour reprendre la terminologie psychanalytique, notamment freudienne,

on s'élève vers l'ordre secondaire, articulé, sociabilisé, culturalisé et conscientisé de la langue, on régresse vers l'ordre primaire, inarticulé, fusionnel, de l'ordre du sommeil, des rêves, de l'inconscient et du subjectif. L'image n'est alors, comme le dit Bougnoux : «qu'un degré intermédiaire, une tentation sensible, séjour dans la caverne ou régression».



Ce logocentrisme relève également de la tradition de la pensée philosophique grecque. On voit trop clairement la parenté entre cette pyramide des signes et la dialectique ascendante platonicienne. On s'élève vers la langue en se détachant de l'indice comme on s'élève vers le monde des idées en se détachant de la pesanteur des corps. Platon se méfiait de la mimesis à l'œuvre dans l'image, de ses séductions et de ses mensonges. L'image n'est chez lui qu'une de ces projections déformées, altérées, superficielles, qui seules peuvent nous faire entrevoir le monde des idées, ce monde abstrait, profond et rationnel si bien «incarné» dans l'économie du signe linguistique et sa performance signifiante.

5.1.2 LE LOGOCENTRISME

Toute une branche de la philosophie du langage, et notamment les sémiologues qui, dans les années 60, vont étendre les grilles d'analyse de la linguistique aux autres systèmes de signes, vont être marqués par cette tradition logocentriste.

Barthes pose que "percevoir ce qu'une substance signifie (et par exemple un signe visuel), c'est fatalement avoir recours au langage : il n'y a de sens que nommé et le monde des signifiés est celui du langage." "La linguistique n'est pas une partie [...] de la science générale des signes, c'est la sémiologie qui est une partie de la linguistique."

On peut admettre que le langage est un outil privilégié de l'élaboration communicable de la pensée. L'homme est un animal social qui a élaboré et privilégié, en dehors de tous les systèmes de communication animaliers liés à des sens particuliers (les caresses en tant que langage kinesthésique, les parfums en tant que langage olfactif...) un système de communication hautement codifié et intime-

ment lié à la pensée. E. Benveniste souligne que la langue seule est un métalangage capable de parler de lui-même et des autres langages : « aucune sémiologie du son, de la couleur, de l'image ne se formulera en sons, en couleurs, en images ». Pour Christian Metz, la nomination complète la perception elle-même et l'achève d'un point de vue social.

Pour toute cette branche de la linguistique, la langue est partiellement motivée, expliquée, justifiée, par l'ordre naturel (le fait que l'homme pense) ou culturel (l'idée romantique que le génie de chaque peuple s'exprime au travers de sa langue) de la pensée.

Pour Sapir et Whorf, la langue d'une communauté organise sa culture : une langue est un prisme au travers duquel ses usagers sont condamnés à voir le monde. Les mots et les modes de pensée entretiennent donc des rapports de causalité complexes, en tous cas intimes : le vocabulaire est souvent, comme le dit l'expression commune, révélateur.

Ainsi, alors que dans nos civilisations chrétiennes où, comme saint Thomas, l'on croit ce que l'on voit, on dit je vois pour dire je comprends voire je pense, dans la culture hébraïque, culture iconoclaste du livre, on dit je lis.

5.1.3 LA COLLABORATION DU TEXTE ET DE L'IMAGE

Si on peut accepter cette importance de la langue et de la pensée linguistique, on peut penser que coexistent et collaborent dans la perception et dans la pensée globale, une pensée visuelle et une pensée linguistique. On peut aussi penser que ces deux natures de la compréhension collaborent de façon différente selon les individus et la nature de l'organisation neurolinguistique de leur système perceptif, et notamment concernant les groupes des visuels et des littéraires (1.2.3).

Dans l'occident chrétien on dit aussi j'entends pour dire je comprends.

Comme le souligne Martine Joly, que le langage verbal n'est pas le tout de la communication ni de la compréhension comme le prouve la communication pré-langagière des enfants.

Des études scientifiques récentes (notamment celles menées par Stephen Kosslyn ou Allan Paivio) démontrent que l'exercice de la pensée motive au moins autant les zones cérébrales dédiées au traitement des images que celles destinées à celui de la langue.

Pour les gestaltistes, tel Rudolf Arnheim : « on ne peut penser sans recourir aux images et les images contiennent de la pensée ». Pour Peirce : « l'icône est la façon la plus parfaite de représenter une pensée ».

Il ne s'agit pas pour nous de substituer à l'ancien logocentrisme un nouvel « iconocentrisme », mais de considérer également une pensée auditive, une pensée kinesthésique... à l'œuvre à des degrés divers et collaborant avec la pensée visuelle et la pensée linguistique pour construire ce que nous appelons penser. Si le travail de

taxinomie sémiotique nous paraît essentiel, toute tentative d'inféodation et de hiérarchisation sémiotique nous paraît idéologiquement dangereuse et intellectuellement peu féconde.

Le logocentrisme est aussi cette moralisation formaliste de l'effort et ce refuge dans la promotion douillette de la sémiosphère, de la culture qui est aussi clôture, activité cryptographique, exclusion de l'Autre, du barbare, de celui qui bégaie, qui ne parle pas la langue, qui ne fait pas partie du club...

L'image toute entachée de chair et des dangers du monde réel (dont celui, insurmontable, de notre finitude) n'est pas plus impure que le texte ou tout autre type sémiologique. Quand Paul Cézanne recommande aux peintres de retourner aux sens, il les enjoint à échapper au diktat de la culture et de ses modèles, il les pousse à éprouver leur capacité de liberté et d'individualité. La sémiosphère est sans cesse réinventée par chacun sur les cendres de l'ordre symbolique.

On doit critiquer cette approche hautement culturelle de l'image. Sensualité et raison ne s'opposent pas : tout acte de perception est un acte raisonnable. Il existe une pensée visuelle et l'image contient du sens et de la raison.

L'image n'est pas plus polysémique que le texte.

L'image relève emblématiquement d'une mentalité magique et intuitive rattachée à l'aspect vivant de sa capacité de représenter et dans un certain sens de ressusciter. L'image est fondamentalement perçue comme étant à l'image de. Mais elle peut être rationnelle comme le sont toutes les images didactiques : les illustrations mais surtout les schémas et les diagrammes.

Le texte est fondamentalement perçu comme une pensée sociale et culturelle, achevée et normalisée dans une forme rationnelle. Conformément à la devise de Mies Van der Rohe : «Less is more», le texte est ce système sémiotique extrêmement concis et efficace, qui contient un potentiel d'évocation inversement proportionnel à son pouvoir d'abréviation.

On peut penser par exemple que le livre est un espace de pensée et d'imaginaire autrement plus virtuel que n'importe quel support multimédia.

Mais le texte peut contenir de la poésie (justement) et de la sensualité. Le texte et la langue sont même, au travers du chœur antique, le support d'expression originel et mythique du poétique, de cet espace de l'ouverture au sens,, de cet espace de l'ordre secondaire articulé, mais aussi de l'imaginaire, de l'indistinct et du rêve...

Il n'existerait donc que des projets s'incarnant au travers de systèmes de signification et de communication différents. Image et texte ne s'opposent pas. Mieux, ils collaborent le plus souvent (et pratiquement toujours dans ces images de communication qui nous intéressent).

5.1.4 FONCTION D'ANCRAGE ET DE RELAIS

L'image ne supprime pas le texte : Barthes a pu montrer que tout système de signes se mêle de langage verbal. Il

constate qu'il est très difficile de trouver des images qui ne s'accompagnent pas de langage verbal, oral ou écrit. Même l'œuvre d'art est accompagnée d'un titre fut-il "sans titre".

Dans toute image, le langage verbal double la substance visuelle et entretient avec elle un rapport structurel. Selon Barthes le message linguistique entretient deux types de fonctions par rapport au message visuel : les fonctions d'ancrage et de relais.

LA FONCTION D'ANCRAGE



Dans le roman photo le texte assume une fonction de relais vis-à-vis du développement de la fiction

L'image est, comme tout système de signes, polysémique. Elle ne l'est pas plus que le langage linguistique. Une image n'est pas plus polysémique que le texte complexe qui tenterait de la décrire.

L'expérience banale qui consiste à décrire une image de sorte à produire une nouvelle image à partir de ce texte en toute ingénuité de l'image initiale conclut traditionnellement à la polysémie de l'image. Cette expérience ne prouve que la polysémie de l'image et du texte et la perte d'intégrité des messages dans le cadre d'un processus de communication. Une image peut produire une infinité de texte et symétriquement, un texte peut produire une infinité d'images.

L'image est polysémique donc, et cette polysémie est ressentie comme une dysfonction, notamment dans le cas d'images de communication.

Le message linguistique, sous des formes diverses, va avoir pour fonction de fixer la chaîne flottante des signifiés.

La légende, les logotypes, l'accroche, la signature et l'argumentaire publicitaires vont guider l'identification des signes et leur interprétation de sorte à ancrer, parmi tous les signifiés possibles, un sens choisi à l'avance par les destinataires de l'image.

LA FONCTION DE RELAIS

Elle se rencontre dans les formes narratives de l'image (cinéma, bande dessinée, dessin humoristique...). Ici le texte et l'image entretiennent un rapport complémentaire et collaborent à l'élaboration d'un message global. Le dialogue, les légendes, les inscriptions (panneaux d'indication, affiches...appartenant au champ de l'image) participent au développement de l'action et de la narration. Ils ne participent pas simplement à l'élucidation de l'image (fonction d'ancrage) mais assument le relais avec des significations et des informations qui ne se trouvent pas au sein du message strictement visuel.

5.2 LA LINGUISTIQUE

On l'a dit, l'image est un système de signification et de communication différent de celui du langage parlé et écrit. Nous allons voir rapidement en quoi ces deux systèmes diffèrent en étudiant les grands fonctionnements de la langue étudiés par la linguistique.

La linguistique est, comme on l'a vu, l'étude des "langues naturelles humaines".

5.2.1 UN SYSTÈME DE COMMUNICATION

Le premier, Saussure a considéré les langues naturelles humaines comme des systèmes, des structures régies par un certain nombre de lois.

Un système de communication c'est un moyen de communication dans lequel les messages sont constitués par des unités isolables et formellement toujours identiques de message à message, et où ces unités stables construisent des messages selon des règles de combinaison stables elle-mêmes.

Par exemple avec les cinq unités ; /le chasseur/, /le lapin/, /le chien/, /et/, /tue, tues ou tuent (phonétiquement identiques)/, on peut construire au moins vingt-cinq messages différents et corrects selon les règles de la syntaxe française : Le chasseur tue le lapin et le chien / Le lapin tue le chasseur et le chien / Le chasseur, le chien et le lapin tuent / Tues le chasseur, le chien et le lapin!..

LE CODE À NOUVEAU

Un système de communication comme la langue, c'est une configuration signifiante régie, comme toute structure signifiante, par un code.

Le code est une notion de sémiologie qu'on a déjà utilisé (2.1) définissant l'ensemble des règles de fonctionnement des moyens de communication. Le code permet de constituer et de comprendre les messages. Pour élaborer le message on le structure selon les règles imposées par le code : on en-code. Pour le comprendre, on identifie les règles d'articulation définies par le code : on dé-code.

Le code est une structure culturelle fixe définissant, d'une part, le répertoire circonscrit des signes du système : par exemple le dictionnaire de la langue française définit le répertoire des mots appartenant à la langue française ; et d'autre part, les règles d'articulation de ces signes, la façon d'en faire usage : par exemple la grammaire et la syntaxe française définissent les règles d'articulation des signes de la langue française.

Le code linguistique est une structure culturelle fixe, mais dont les règles peuvent évoluer historiquement.

Comme le signe, le code est en grande partie conventionnel : il est lié à la culture d'un groupe social homogène.

5.2.2 LE CARACTÈRE DISCRET DU SIGNE LINGUISTIQUE

On vient de le voir, si la langue est un système de communication, c'est d'abord parce qu'elle est constituée d'unités isolables et identiques de message à message. Saussure nous apprend que ces unités au moyen desquelles est construit le message linguistique sont des unités discrètes.

Pour Saussure le caractère discret des unités linguistiques ne signifie pas seulement que ces unités se dissimulent habilement dans le corps de la langue. Il signifie que ces unités sont différentielles, et ce, sans gradation. Elles sont différentielles : elles s'opposent les unes aux autres.

Un son français sera /p/ ou non-/p/, par exemple /n/. /p/ s'oppose à /n/ et définira par exemple la différence entre /pat/ et /nat/.

Elles sont différentielles, mais ce, sans gradation : elles s'opposent sans progression continue et graduelle

Le mot patte ne sera pas plus ou moins patte selon que son initial sera plus ou moins /p/. /(p+)at/ ne signifie pas "une grosse patte"!

Le feu rouge de la circulation routière est un signal discret : Le feu rouge s'oppose au feu vert et au feu orange : c'est un signal différentiel. Le feu rouge s'oppose au feu vert et au feu orange sans gradation : il n'est pas plus ou moins interdit de passer selon que la lumière est plus ou moins forte.

Certains types de signes obéissent à une gradation et s'inscrivent dans un continuum.

Ainsi, sur une carte routière, comme le note Umberto Eco, la variation continue de l'épaisseur de la ligne bleue représentant un cours d'eau signifiera l'élargissement de son lit et signifiera successivement : ru, ruisseau, rivière, fleuve, mer (?). Mais on ne pourra pas isoler, dans l'élargissement progressif du trait bleu d'unités discrètes qui s'opposeraient les unes aux autres. Tout au plus pourra-t-on établir des limites conventionnelles de largeur au dessous et au dessus desquelles un ruisseau était ru ou deviendra rivière. C'est à dire qu'on établira l'unité de mesure, de segmentation, de discrétisation, d'un phénomène continu comme le fait par exemple la graduation en centimètres du continuum de l'espace.

SIGNE VISUEL ET CARACTÈRE DISCRET

Nous repérons ici une première différence entre la communication linguistique et la communication visuelle : les signes visuels appartiennent à un continuum icônique ou plastique dans lequel on ne distingue pas d'unités discrètes susceptibles d'être cataloguées une fois pour toutes et qui fonctionneraient par un système d'opposition rigide alors que les unités linguistiques sont des signaux phoniques discontinus qu'on peut isoler, opposer les uns aux autres et compter un par un.

Les unités visuelles ne se constituent par un système de différences rigides par lequel un point signifie pour autant qu'il s'oppose à la ligne droite.

Dans le cas d'un profil humain, nous rapporte Umberto Eco, un point représente l'œil, un demi cercle la paupière. Mais dans un autre contexte, le même point et le même demi cercle vont représenter par exemple : un pépin de raisin et une banane.

Les signes du dessin ne sont pas des éléments d'articulation correspondant aux unités de la langue : ils n'ont pas de valeur oppositionnelle. Ils ne signifient pas par le fait d'apparaître ou de ne pas apparaître, ils ont des significations liées à des phénomènes de gradation, ils assument le plus souvent des signifiés essentiellement contextuels (point=œil quand il est inscrit dans une amande).

Les unités visuelles ne proposent pas de répertoire de signes. Ce ne sont pas des unités discrètes : elles appartiennent à un continuum infini aux codifications partiellement imprévisibles.

Dans la langue, à un signifié donné correspond un répertoire de signifiants : les synonymes. Pour le signifié /cheval/, on peut trouver : cheval, destrier, bourrin, coursier, équidé, canasson... D'autre part, si on peut dire un mot de différentes façons, avec des intonations et des accents différents (dire cheval avec l'accent marseillais ou niver-

nais... dire cheval de façon plus ou moins violente, plus ou moins douce...), il y a un ensemble de caractéristiques du signifiant que l'on émet pour définir les limites dans lesquelles il ne signifie plus cheval, ne signifie plus rien ou signifie autre chose.

Au contraire, au niveau de la représentation graphique, je dispose d'une infinité de moyens pour représenter le cheval, le suggérer, l'évoquer, le symboliser, le définir minutieusement de façon naturaliste... Et s'il est vrai que je peux dire cheval dans cent langues différentes, avec tel nombre de synonymes, alors qu'on peut cataloguer ces différents signifiants, les "mille" moyens de dessiner le cheval ne sont pas prévisibles.

Le code visuel est un code faible. L'image n'est pas un système de communication, elle n'est pas une langue mais plus largement un langage.

5.2.3 LA DOUBLE ARTICULATION

Le linguiste français François Martinet a montré que la langue "articule la réalité" sous deux formes d'unités discrètes, en deux "rangs" : en unités significatives ; les morphèmes ou monèmes ; et à l'intérieur de chaque unités significatives, en unités distinctives ; les phonèmes.

PREMIÈRE ARTICULATION : LES MORPHÈMES

Ce sont les unités de la langue parlée et donc écrite qui ont un signifié qui leur est propre. Ce sont donc les unités signifiantes minimales de la langue.

Un mot peut être composé d'un ou de plusieurs morphèmes.

Par exemple les mots chat ou vrai sont composés d'un seul morphème. On ne peut isoler dans ces mots différents signifiés. On ne peut segmenter le mot en significations différentes.

Le mot invraisemblable est quand à lui composé de quatre morphèmes : in contraire de, vrai, sembl, et able qui peut. Le signifié de ce mot est donc : le contraire de ce qui peut sembler vrai.

Un morphème peut être constitué de plusieurs mots : Au fur et à mesure est insegmentable, irréductible à différents signifiés.

SECONDE ARTICULATION : LES PHONÈMES

Ce sont les unités de la langue parlée qui n'ont pas de signifié qui leur soit propre. Elles aident à distinguer les unités signifiantes. Ce sont donc les unités distinctives minimales de la langue. Elles constituent les unités élémentaires de l'analyse phonétique de la langue. Le répertoire des phonèmes varie en fonction de chaque langue. Il est limité à quelques dizaines d'éléments.

Par exemple le mot invraisemblable est constitué de onze phonèmes : IN /è/ V /v/ R /r/ AI /e/ S /s/ EM /à/ B /b/ L /l/ A /a/ B /b/ LE /l/

Un morphème peut être constitué de plusieurs phonèmes :

/sàbl/ > "sembl" > semble

/vre/ > "vrai" > vrai

Un morphème peut être constitué d'un seul phonème :

/è/ > "in" > contraire de

> dans (in-sinuer)

Un phonème peut correspondre à une lettre : /v/ pour "v".

Un phonème peut correspondre à plusieurs lettres : /è/ pour "in" ou /a/ pour "em".

Dans la langue française les phonèmes et les lettres sont assez proches.

Un alphabet a été créé à partir d'une décomposition phonologique de la langue. C'est l'alphabet cyrillique mis au point selon la tradition par saint Cyrille au 9e siècle lorsqu'il traduisit les saintes écritures en langue slave.

mot **INVRAISEMBLABLE**

IN VR AIS EMB LA BLE

phonèmes /ɛ̃/ /v/ /r/ /ɛ/ /s/ /ã/ /b//l//a//b/ //

IN VRAI SEMBL ABLE

morphèmes /ɛ̃/ /vrɛ/ /sãbl/ /abl/

SIGNE VISUEL ET DOUBLE ARTICULATION

On note ici une deuxième série de différences entre les modes de communication linguistique et visuel. L'image ne fonctionne pas par rapport à un système de double articulation qui articulerait par exemple les signes plastiques pour produire les signes icôniques. Non seulement ces signes visuels ne sont pas des unités discrètes mais les signes plastiques ont déjà des signifiés propres et ne sauraient être réduits à des unités distinctives. Signes plastiques et signes icôniques collaborent dans l'image en nourrissant des rapports contextuels complexes.

5.2.4 LA TONALITÉ

L'expression française /vuldit/ *vous le dites* est constituée de quatre morphèmes : /vu/ *la ou les personnes à qui l'on parle*, /l/ *un objet ou un fait mentionné par le discours précédent*, /di/ *action de parler*, /t/ *marque que cette action est exécutée par la ou les personnes à qui l'on parle*.

Mais cet énoncé, comme le dit G. Mounin, véhicule une cinquième information selon qu'il est prononcé comme une affirmation brutale, autoritaire, sèche, neutre, persuasive, insistante, ennuyée, dubitative...

Ces intonations appartiennent à un continuum qui peut aller du maximum au minimum de la tension ou de l'âpreté et de la tendresse. Aux unités de première et de deuxième articulation s'ajoute une nouvelle unité non discrète qui indique la nuance différente de signification. Le signifiant de cette unité est la courbe mélodique de la voix qui réalise cet énoncé particulier. Cette unité ajoute au message un signifié particulier qui se superpose au signifié propre du texte. On dit que l'intonation est un fait suprasegmental.

Jakobson rapporte l'expérience qu'il réalisa avec un acteur de

théâtre, lequel émettait cinquante messages différents selon l'intonation qu'il donnait aux deux mots "Sedojna vecerom" (aujourd'hui dans la soirée).

C'est le travail de l'acteur que d'interpréter un texte, de lui rajouter un "supplément d'âme". Par le traitement du ton, par les accents, par le rythme, par l'allongement de certaines syllabes, l'acteur et l'orateur en général va travailler la fonction expressive du message. Il va apporter une information portant sur le message (forme interrogative, exclamative) qui est déjà contenue dans la forme écrite de la langue par les signes de ponctuation (?/!), mais surtout, il va renseigner sur ses propres sentiments à l'égard de ce qu'il dit.

Le travail de l'intonation du locuteur est un exercice de variantes libres où l'exécutant peut mettre en valeur des qualités de style et d'autonomie d'exécution qu'il ne peut exercer en utilisant le code strictement linguistique. Mais ces variantes libres sont aussi sujettes à des processus de codification : la langue et la culture en général travaillent continuellement à conventionnaliser. Les variantes libres qui paraissent si originellement expressives s'organisent, se structurent comme un système de différences : les variations d'intonation signifient aussi par convention. Les écarts d'avec la norme s'organisent en systèmes prévisibles dans les particularismes régionaux qui sont d'ailleurs souvent liés aux idiolectes régionaux (les patois) : l'accent marseillais, nivernais... Dans certaines langues l'intonation devient un trait différentiel : l'espagnol ou l'emplacement de l'accent tonique différencie les mots cortés (courtois) et cortès (assemblée), le chinois ou la courbe mélodique descendante-montante ou montante du mot nuli le fait respectivement signifier effort ou esclave.

SIGNE VISUEL ET VARIANTES LIBRES

Comme le dit Eco, la valeur contextuelle des signes visuels varie selon la convention que le type de dessin institue. Le code visuel est un code faible qui peut varier sous la main de dessinateurs différents qui, avec une extrême liberté, mettent en crise les codes précédents et en construisent de nouveaux avec les résidus du ou des autres.

On pourrait comparer les codifications propres à un artiste, ce qu'on appelle son "style", aux variantes facultatives de la langue : l'accent, l'intonation. Mais alors que dans la langue ces variantes facultatives se superposent au message au sens strict, composé de phonèmes et de morphèmes, en typant ou en individuant le discours ; dans l'image, les variantes facultatives (c'est à dire la stylistique propre de l'auteur) prévalent sur les unités icôniques ou plastiques du message. Ce sont ces particularismes qui s'érigent en une sorte de code contextuel interne.

Nous communiquons, comme le dit Eco, sur la base de codes forts comme la langue et de codes très forts comme l'alphabet morse, mais aussi comme l'image sur la base de codes faibles, très peu définis, en continuelle mutation, et dont les variantes facultatives prévalent sur les traits pertinents.

Ici encore la culture ou l'histoire travaillent sans cesse à

normaliser ces codifications à priori si spécifiques et imprévisibles, en les organisant et en les balisant sous forme de genres de l'image (2.1.8).

5.2.5 LA LINÉARITÉ DU MESSAGE

Saussure est également le premier à mettre en évidence ce qu'il appelle le caractère linéaire du signe et du message dans la langue. Les unités constitutives des langues naturelles (fondamentalement phoniques) se déroulent dans et par rapport au temps. Jamais deux unités ne pourront être ensemble en même temps au même point du message. L'ordre dans lequel elles se déroulent est fonctionnel.

Par exemple quand j'emploie les sons /a/, /p/, et /t/, leur ordre n'est pas indifférent pour la signification du message : /apt/ donne apte, /tap/ donne tape, /pat/ donne patte ou pâte...

Quand je dis le facteur a mangé l'ours, je ne dis pas la même chose que l'ours a mangé le facteur.

SIGNE VISUEL ET LINÉARITÉ DU MESSAGE

le signe visuel ne respecte pas la linéarité du message. L'image se donne à voir en une seule fois dans son intégralité et dans ce sens elle peut être dite immédiate. Mais son approche n'est pas exempte d'une exploration et d'un parcours visuel.

Le message visuel peut être lu dans n'importe quel sens. L'exploration du champ visuel est arbitraire et à priori chaotique mais on a vu symétriquement qu'il y a un certain ordre de lecture proposé par l'image. L'image est organisée et structurée : elle propose une certaine hiérarchisation et une certaine articulation des signes qui la composent (3.1.a.9).

On pourrait peut être opposer l'organisation monodimensionnelle du message linguistique, qui se déroule selon le seul axe de la phrase, à l'organisation tridimensionnelle et formellement plus complexe de l'espace de l'image. Les signes visuels peuvent être au dessus, à côté, sur, derrière... d'autres signes visuels. Ils peuvent occuper le même point tridimensionnel de l'espace du message visuel.

5.2.6 SYNTAGME ET PARADIGME

La syntaxe (du grec suntagma, ordre, disposition) se fonde sur la notion de structure : elle étudie la position des parties du discours, leur distribution par rapport au support linéaire de l'énoncé du message. Comme on vient de le voir, cette distribution est signifiante : tous les mots qui peuvent occuper le même ensemble de position dans les énoncés appartiennent à une même partie de discours. Ils appartiennent à la même classe distributionnelle fonctionnelle.

LE SYNTAGME

Cette analyse du discours par sa segmentation en unités structurales et signifiantes est appelée par le linguiste l'analyse syntagmatique.

Le syntagme c'est l'élément signifiant constitutif de la chaîne de la langue. Le syntagme c'est un élément situé entre le mot et la phrase ayant un sens univoque. C'est la

SYNTAGME, PARADIGME ET SIGNE VISUEL

Si l'on considère le syntagme dans son acceptation structurale, en tant qu'élément de la syntaxe, il ne pourra s'appliquer à l'analyse d'une image se défiant de la linéarité linguistique et des codes bien établis. Si on le définit plus largement et sémantiquement en tant qu'élément de signification homogène, alors il sera opérationnel. On reviendra à définir le syntagme en tant qu'unité de sens dénoté d'un message et le paradigme en tant qu'ensemble des sens connotés et par extension du réseau associatif d'un signe ou d'un message.

Les notions de syntagme et de paradigme seront encore plus opérantes dans le cadre de l'image séquentielle (roman photo, bande dessinée, cinématographe...) qui retrouvent le caractère linéaire du message et une structure plus proche de celle du système de la langue (4.1.b).

5.2.7 L'ICONICITÉ

L'une des distinctions importantes du signe linguistique et du signe visuel tient au fait que, dans le signe visuel, la relation entre le signifiant et son référent est motivée par la ressemblance alors que dans le signe linguistique, elle est arbitraire, excepté le cas des onomatopées.

Cette remarque opère bien sûr en ce qui concerne les signes icôniques : n'importe quel dessin de chat ressemble plus au chat réel que les signes linguistiques lui correspondant : chat, gato, cat...

Mais ce distinguo fonctionne paradoxalement aussi en ce qui concerne les signes plastiques. Le rouge est rouge : le signe se confond avec son référent déjà sémiotisé. cette fusion constitue paradoxalement le degré d'icônicité le plus grand et se distingue donc d'autant plus de sa dénomination linguistique arbitraire. Ce paradoxe de l'attribution du plus grand degré d'icônicité aux signes plastiques est résolu dans la qualification de cette iconicité : il s'agit en effet d'un iconisme primaire.

Ceci explique pourquoi, comme le dit Eco : «alors que les cents langues ne sont compréhensibles que pour celui qui décide de les apprendre, les cents codes du dessin peuvent être utilisés par celui qui n'en a jamais eu connaissance (même si, en deçà d'un certain degré d'icônicité, il n'y a plus reconnaissance de la part de celui qui ne possède pas le code)».

5.3 L'ANALYSE DU TEXTE**ANALYSE ÉLÉMENTAIRE**

Le texte a évidemment d'abord un sens premier : une signification stricte et objective. Il s'agit d'abord d'une analyse dénotative qui dénumbrera les signifiants et qui définira leurs signifiés premiers. Il s'agit ensuite d'identifier les connotations de premier niveau des signes et d'observer les récurrences de signification du message : les champs lexicaux du texte.

TYPE EXPRESSIF DU TEXTE

L'analyse du texte a pu définir quatre grandes typologies expressives de la langue. Le discours peut être :

- > **narratif** : le texte raconte, dévoile une fiction. Il devient récit. Avec le narratif, le texte intègre le temps et l'action.
- > **descriptif** : le texte représente quelque chose. Il n'existe que dans le dévoilement d'un référent extérieur à la langue. Il devient en quelque sorte icônique.
- > **discursif** : le texte devient discours sur, développement oratoire. Il argumente, il démontre, Le discursif est un effort de structuration de l'énoncé en vue de convaincre, de séduire : le discursif se centre sur les rapports, les relations des acteurs de la communication.
- > **poétique** : le texte intègre un projet esthétique.

GENRE ET ORIGINE DU TEXTE

De même qu'on a pu définir des genres de l'image, le texte s'inscrit dans des genres qui le définissent en terme de statut, de destination et de fonction. Le texte a une fonction-signé.

Le texte est un titre, un slogan, un pamphlet, une poésie, un article de presse...

Parfois le texte est issu d'une œuvre, d'un auteur identifiable et d'une région de l'histoire de la littérature, de l'histoire de l'art, des idées et des hommes qui le qualifieront et le connoteront.

Le texte renvoie à une nature contextuelle qui le connote du point de vue statutaire, hiérarchique, fonctionnel, fictionnel, historique, esthétique et idéologique.

SOCIOSYMBOLIQUE DU TEXTE

La structuration du texte renvoie à des conventions culturelles qui le qualifieront du point de vue sociosymbolique. Le message textuel utilise un registre du discours socialement et culturellement qualifiés de l'ordre du champ lexical, du vocabulaire et de la terminologie, mais aussi des structures syntaxiques et des figures rhétoriques.

Le texte utilise de l'argot, une terminologie technique, des néologismes, des mots étrangers... il utilise des «formules jeunes ou éculées», des tournures ampoulées... le texte est elliptique, le texte est sentencieux...

Traditionnellement, on a l'habitude de distinguer des niveaux de langue : niveaux de langue courant, soutenu, familier et vulgaire.

Nous préférons à cette taxonomie au contenu moraliste et idéologique suspect (mais actif), une distinction se fondant sur la notion plus scientifique et neutre de socio-symbolique.

Cette représentation sociale du discours définira des registres liés à des groupes socio-culturels homogènes dans une sorte de «macrosymbolique».

Le texte identifie des classes sociales, des corporations, des groupes géographiques... On pourra alors définir des registres médicaux, artistiques... (corporatisme), mais aussi des registres soutenus, jeunes, patronaux, branchés, vulgaires... (socio-symbolique).

Cette identification sociale du discours définira aussi des registres de discours liés à des situations et à des stratégies de relation et de communication sociales dans une sorte de «microsociosymbolique».

Le texte évoque une situation de vie de famille, de représentation sociale, une situation de conflit... On pourra alors définir des registres familiaux, démonstratifs, tendres, amoureux, guerriers, colériques...

TONALITÉ

Au delà ou en deçà de son sens strict et de ses connotations socioculturelles, le texte sera «coloré» par une intonation spécifique, par un style, un ton, un esprit qui renverront à la personnalité, à la psychologie et à la créativité mêmes du locuteur ou de l'auteur, ainsi qu'à ce qu'il pense à l'égard de ce qu'il dit.

On pourra alors définir des discours ternes, gais, convenus, timides, dynamiques, francs, détachés, ironiques, amusants...

Les notions de genre, de sociosymbolique et de tonalité du texte pourraient être regroupées sous la notion générique (mais aussi totalisante et réductrice) de style, de registres sociaux, culturels, historiques et psychologiques du discours qui viendront contaminer le sens strict des messages.

INSTANCE D'ÉNONCIATION / DE RÉCEPTION

Un premier contexte spécifique du texte tient au fait que le texte est toujours de nature essentiellement orale : le texte est dit par quelqu'un pour quelqu'un : il y a toujours un locuteur et un récepteur définis par la nature du texte ou par son contexte. Le texte induit toujours des situations de communication orale.

Le texte peut se parler à lui-même et c'est en quelque sorte l'auteur désincarné qui parle dans un dispositif transparent. L'auteur peut aussi assumer sa position et parler en quelque sorte à visage découvert. Il peut utiliser le subterfuge d'un narrateur qui peut être intégré ou pas à la fiction développée par le texte. Le texte peut être énoncé par un personnage de la fiction.

Le texte est aussi adressé : il se peut parler, on l'a dit, à lui-même, il peut être adressé à un personnage de la fiction, être adressé à l'auteur, au narrateur, au lecteur / spectateur...

Le texte mime toujours implicitement des situations de communication qui influent sur sa signification (3.1.a.10).

DOMINANCE

Analyser le texte quand il intervient aux côtés de l'image, c'est aussi identifier le rapport de force qui s'installe entre ces deux types de langage. Comme on l'a dit et malgré les nuances et les critiques que nous avons formulé, la prédominance de l'image engagera des signifiés de l'ordre de la sensualité, de la subjectivité et de l'affect, alors que la prédominance du texte amènera des significations de l'ordre de l'information objective, de la rigueur et de la raison. Ce contexte de dominance viendra connoter le message premier du texte.

ARTICULATION

En deçà du phénomène de la dominance, texte et image entretiennent des rapports, des liens logiques qu'il convient de qualifier : on a déjà parlé des fonctions de relais et d'ancrage développées par Barthes (4.1) mais l'image peut être aussi une illustration du texte, le texte un contrepoint, une preuve, un désaveu de l'image... autant de cas de figure, autant de figures de style qui vont faire évoluer les significations dénotées du message visuel et du message textuel.

MÉTHODOLOGIE D'ANALYSE DU MESSAGE TEXTUEL DANS L'IMAGE

Cette méthodologie se fondera d'abord sur la grille d'analyse du message linguistique «pur» en deçà de son articulation à l'image :

› Ce message aura d'abord un statut, une fonction prédéfinie. Ce premier contexte «stylistique» du texte devra être considéré en amont d'une sémantique «élémentaire» et d'une analyse de style plus approfondie dont il constituera en quelque sorte le «soclage».

Nous avons affaire ici à des messages linguistiques publicitaires. Ces énoncés ont en charge la promotion d'un produit au travers d'un message prédéfini et le plus lisible possible.

Ces énoncés remplissent trois fonctions publicitaires :

- le premier est une accroche qui va justement créer des aspérités et des adhérences de sorte à ce que le prospect soit attiré dans le «réseau» du message.
- le second est un argumentaire qui, comme son nom l'indique, va construire un discours argumenté de sorte à convaincre le prospect «par le menu».
- le troisième est une signature réduite ici au logotype de l'annonceur et du destinataire du message.

› Ce message délivrera ensuite un ensemble de nœuds de signification à un premier niveau.

Une lecture «première» du texte nous fait comprendre qu'on nous parle de la banque et de nos «sous» et que, bien sûr notre argent l'intéresse, le jeu rhétorique étant de montrer que notre argent est également intéressé par cette banque. La banque nous est présentée symétriquement comme une banque moderne (on peut relever les mots : automatique, libre service, futur, succursale de New York...) et performante (le qualificatif est répété trois fois, peloton de tête, succès...), mais cela justement parce que de ses origines elle a conservé la capacité de voir loin en gardant les pieds sur terre, parce qu'elles est une banque d'origine agricole (sous, rigueur, valeur de l'argent, bon père de famille).

› Ce message utilisera un certain type de structuration qui répondra à certaines stratégies et à certains objectifs.

On est ici dans le message discursif, dans la démonstration, dans l'argumentaire persuasif propre au discours et à la fonction publicitaire.. On valorise les arguments d'un produit, ici l'institution bancaire du Crédit Agricole, en fonction des références et des horizons d'attente d'un certain public, ici la clientèle agricole habituelle élargie au public nouveau des activistes urbains.

› Il utilisera un registre du discours (de l'ordre du registre lexical, du vocabulaire mais aussi des structures syntaxiques) susceptible d'engager tout un champ macro et microsociosymbolique (représentatif des rapports des grands groupes sociétaux entre eux et de la relation des individus entre eux et avec la société).

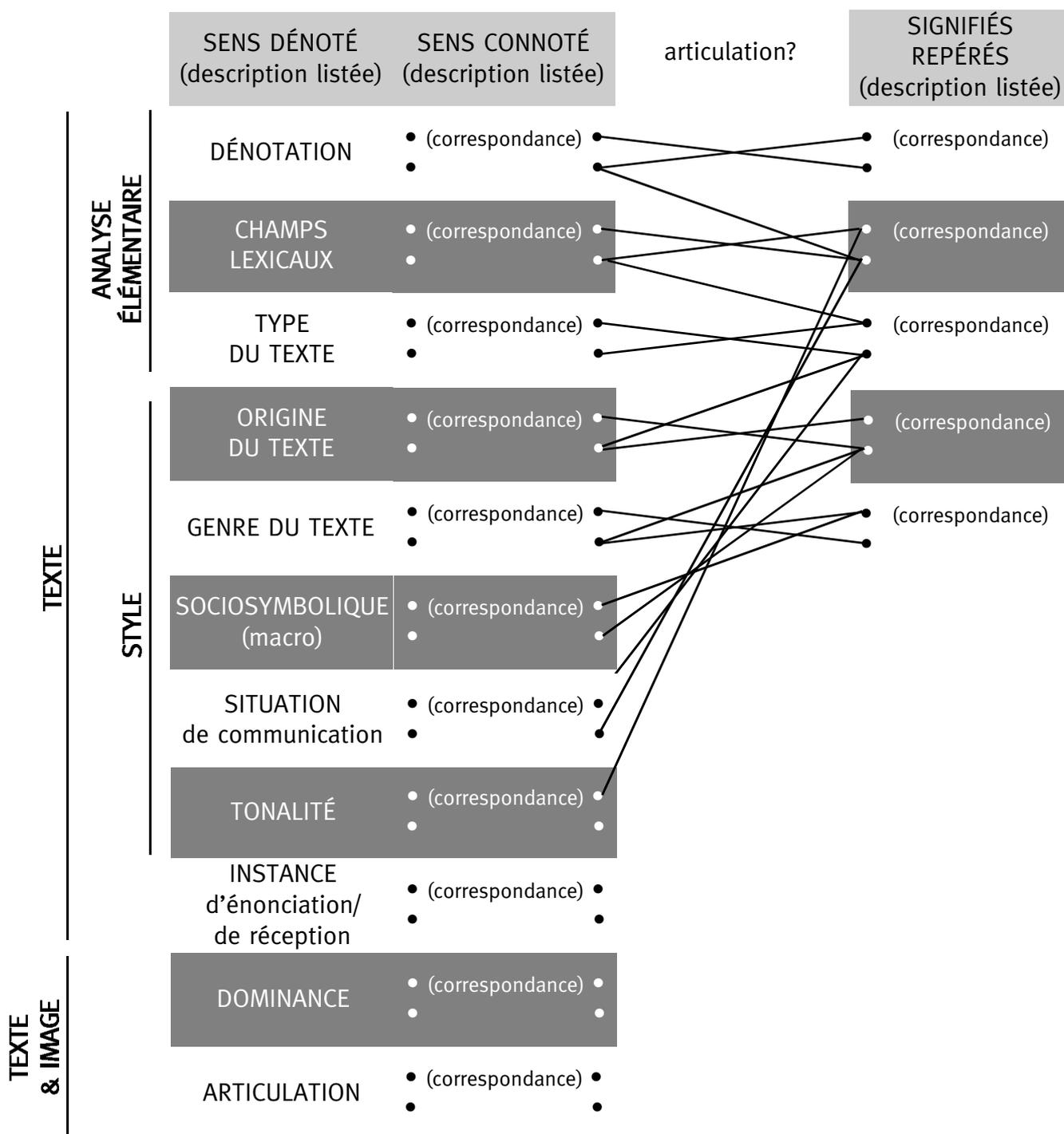
On joue, ici encore, sur un double discours. D'abord, le texte revendique un double registre macrosociosymbolique corporatiste : le langage commercial, démonstratif et chiffré du banquier moderne internationaliste d'une part et le langage plus matérialiste du monde rural et traditionaliste. Ensuite le propos est à la fois de l'ordre de la démonstration sociale institutionnelle (la banque revendique et démontre son nouveau statut) et de l'ordre du discours familier et de la proximité affective et fonctionnelle (le bon sens près de chez nous).

› Ce discours témoignera d'une certaine personnalité du locuteur et d'une certaine relation qu'il entretient avec ce qu'il dit.

Ici le ton est à la fois franc (jusqu'au monolithique à la fois publicitaire, de l'ordre de la réclame, commercial, de l'ordre de l'ascétisme des chiffres, et rural), rigoureux et proche.

› Ce message sera énoncé par une instance spécifique, il sera destiné : il témoignera d'un certain type de communication.

Ici la banque parle en son nom propre (nous) et nous parle directement en multipliant les injonctions et en relançant régulièrement notre intégration au «dialogue» par des injonctions (regardez...), par des questionnements directs (savez-vous que...) ou indirects (d'ailleurs pourquoi...). Le texte mime le dialogue (qui est en fait un monologue) argumenté et tout à la fois proche et conciliant. On tente sans cesse de faire le pont, d'articuler l'origine rurale de la banque et son avenir dans le



monde international de la finance. Voire on tente d'établir une relation causale entre cette origine traditionnelle et cet avenir moderniste : »De nos origines, nous avons conservé avec fierté la capacité de voir loin en gardant les pieds sur terre«.

› On s'attachera ensuite à définir les articulations qu'entretiennent le texte et l'image, d'abord en terme de dominance, puis, plus finement, en considérant les fonctions d'ancrage et de relais, enfin en qualifiant cette articulation : preuve, contrepoint, illustration, jeu rhétorique...

Ici, texte et image s'équilibrent dans une parfaite symétrie. L'image fait accroche et le texte vient l'ancrer et l'illustrer dans un subtil jeu de correspondance. On reste dans cet équilibre du sentiment et de la proximité chaleureuse avec le discours rigoureux et efficace, dans ce mariage des sens et de la raison.

Il faudra alors exploiter l'ensemble de ces données afin de définir leurs significations et leurs connotations. Il faudra alors définir le message textuel synthétique de cette image. Il faudra voir comment ce message textuel s'articule avec le message visuel afin de définir un message global de l'image de communication.

5.4 LA TYPOGRAPHIE

Une première articulation du texte et de l'image peut résider dans le fait qu'un signe linguistique peut être perçu avec le même système sensoriel que celui attribué à la perception des signes visuels. La fusion du signe linguistique et du signe visuel s'opère dans le travail typographique, c'est à dire dans tout ce qui touche à l'élaboration et à l'utilisation de la lettre et du texte en vue de sa perception visuelle.

Parler de typographie, c'est parler de l'utilisation de la lettre parce que la typographie, c'est aussi le procédé d'impression mythique de l'imprimerie, mis au point par Gutenberg dans les années 1440-1450. La révolution typographique, comme son nom l'indique, c'est la typisation, la normalisation, finalement l'industrialisation des formes graphiques, et notamment (mais pas seulement) des écritures, en vue de leur large diffusion. Le procédé d'impression typographique naît en même temps que l'essor des circuits d'échanges commerciaux et la mise en place d'une économie marchande ; la lettre ne peut plus être alors seulement une création intime ou un travail artisanal original.

La typographie désigne d'abord strictement le travail de la lettre et du texte imprimés par opposition à la calligraphie qui désigne leur élaboration manuelle et unique. Mais, à y mieux regarder, le domaine de la typographie est plus large.

Elle travaille sans cesse à figer les expressions manuelles calligraphiques dans les formes largement diffusibles de la lettre imprimée. Alors qu'elle s'oppose à priori à l'illustration, au message visuel, elle a très tôt traité des signes purement graphiques dédiés à l'ornementation des textes. À l'ère de l'infographie, les catalogues de fontes proposent toute une série de pictogrammes et d'ornements, signes purement visuels qui vont jusqu'à intégrer des images photographiques en valeurs de gris ! selon Gérard Blanchard : « la typographie (à l'ère de la micro-informatique) est devenue image

à part entière».

Nous parlerons donc par extension de typographie à l'égard de tout signe incarnant visuellement un message linguistique et l'on pourrait presque parler de typographie au sujet de tout signe graphique traité en vue de son exploitation massive dans les documents de communication visuelle, du «prêt-à-porter graphique» en quelque sorte.

5.4.1 LA PERCEPTION DU TEXTE

Un texte lu est perçu visuellement et l'on retrouve dans la perception du texte les mécanismes probabilistes et projectifs qui régissent la perception visuelle en général (1.2.3).

De nombreuses études à caractère scientifique ont été menées à partir du XIXe siècle pour élucider le processus de la lecture. Ces expériences, et notamment celles du notaire Leclerc (1843), du docteur Émile Javal (1905) et de François Richaudeau montrent que le lecteur devine plutôt qu'il ne lit. La moitié du mot, quelquefois le quart d'un mot suffirait pour le faire deviner en entier. Si un mot manque dans un texte, il est deviné par l'enchaînement du mot précédent et du mot suivant.

Ces expériences montrent que, dans la même perspective, l'unité de lecture n'est pas la lettre mais bien le mot, élément de syntaxe, voire le groupe de mot. Lors du processus de lecture, les mouvements oculaires, loin d'être continus, sont saccadés et discontinus. Le lecteur divise la ligne en un certain nombre de secteurs d'environ dix lettres, qui sont vus grâce à des temps de repos rythmés ; le passage d'une section à la suivante se fait par une saccade très vive pendant laquelle la vision ne s'exerce pas. Un lecteur lent fixera un secteur de cinq lettres en moyenne ; un lecteur moyen, un secteur de dix lettres en moyenne ; un lecteur rapide, un secteur de plus de dix lettres en moyenne.

Javal remarque également que la quasi totalité des lecteurs ne lit que la partie supérieure des lignes qui, avec ses accents, suffit pour une lecture courante et rapide. Il en conclut que la partie inférieure des lignes de texte est inutile.

Javal remarque que c'est la partie supérieure des lignes de texte qui assume la fonction de lisibilité.

lisibilité
 lisibilité
 lisibilité

5.4.2 L'ANATOMIE DU CARACTÈRE (MICROTYPOGRAPHIE)

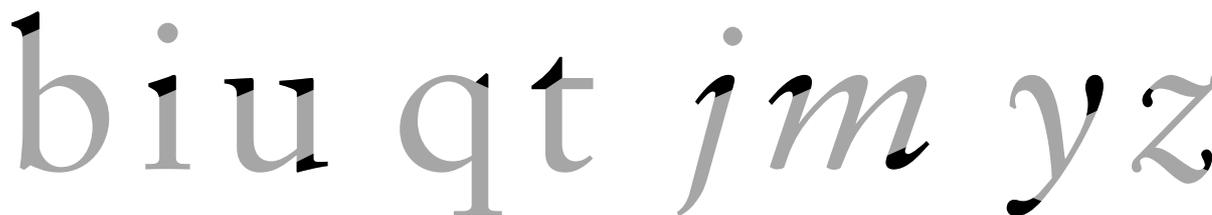
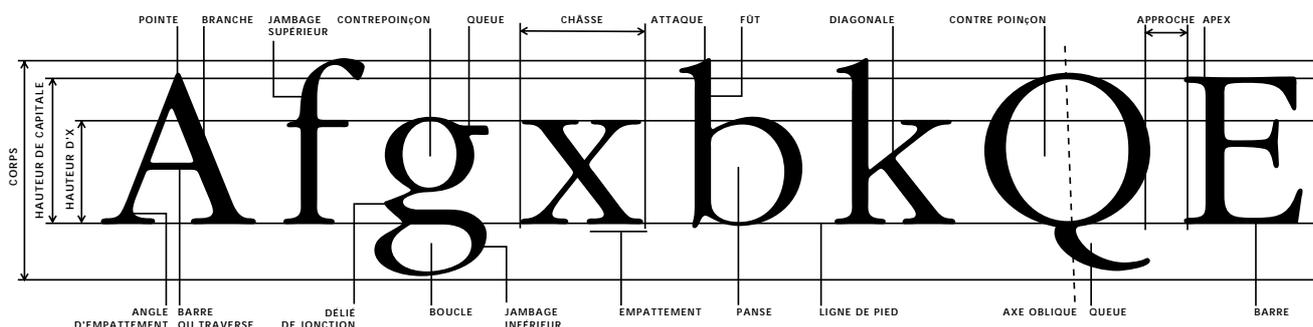
ÉLÉMENTS DE STRUCTURE DE LA LETTRE

La lettre se structure par rapport à des éléments verticaux : les *hastes* (*fûts*, *montants* ou *hampes*) ; à des éléments obliques : les *branches* ; à des arcs de cercle : les *panses* ou *rondeurs* ; à des éléments horizontaux : les *barres* ou *traverses*. Le *contrepoinçon* ou *contreforme* est l'espace blanc à l'intérieur des panses. À ces constituants principaux s'ajoutent les points (i/j) et les queues (K/k/R/Q).

ÉLÉMENTS D'ALIGNEMENT DE LA LETTRE

Le caractère se structure également par rapport aux autres lettres constituant une police de caractères, c'est

à dire, comme son nom l'indique, un alphabet réglé et calibré. Les lettres s'harmonisent formellement et notamment elles se construisent autour de quatre alignements, de quatre lignes de référence : *les alignements capitaux* ou *alignements de tête* ou *hauteur de capitales* que l'on pourrait rapprocher de la *hauteur d'ascendantes* (bien qu'il y ait souvent une légère différence) ; *les alignements minuscules* ou *alignements bas de casse* ou *hauteur d'x* ; *les alignements de pied* ou *alignements d'empattement* ou *ligne de pied* ; et l'on pourrait rajouter *les alignements de descendantes* (qui formeraient avec les hauteurs d'ascendantes *les alignements de dépassantes*).



ATTAQUES ET TERMINAISONS EN CROCHET

EN BISEAU

EN BOUCLE

EN GOUTTE

ÉLÉMENTS DÉCORATIFS DE LA LETTRE

La lettre peut être complexifiée par des éléments décoratifs. Les fûts ou les traverses sont parfois ornés d'un *empattement* à leur base ou d'un *apex* à leur sommet. L'attaque et la terminaison des lettres peut être traitée en *crochet*, en *boucle*, en *biseau*. L'attaque et la terminaison des rondeurs peut être traitée en *crochet*, en *goutte*.

Ces éléments ornementaux sont aussi fonctionnels : ils individualisent et identifient le caractère, ils sont parfois des éléments d'alignement, ils améliorent la lisibilité (4.3.3).

LE CORPS

Le *corps* correspond originellement à l'encombrement vertical de la *surface d'œil* du parallépipède de "plomb" servant de forme imprimante dans le procédé d'impression mythique de la typographie, c'est à dire à la hauteur de la surface recevant la partie imprimante en relief encrée (l'*œil* proprement dit). Le corps correspond à l'encombrement vertical maximal du caractère comprenant les montantes, les descendantes, plus un blanc en haut et en bas déterminant l'interlignage.

Deux caractères de même corps, mais provenant d'alphabets différents, n'ont pas toujours visuellement le même encombrement vertical : celui-ci dépend du rapport de proportion entre la hauteur d'x et les montantes et les

descendantes.

Le corps s'exprime en points Didot (= 0,359 mm), en point Pica (=0,351 mm), voire en système métrique depuis la révolution infographique.

Dans les polices développées avec attention, le dessin des caractères évolue avec le corps. C'est ce qu'on appelle la force de corps qui fait évoluer la prégnance de la forme des caractères en tenant compte de leur taille. Ainsi les faibles corps seront-ils généralement plus prégnants, plus graissés et à l'œil plus ouvert.

LA GRAISSE

La graisse caractérise l'épaisseur des éléments constitutifs de la lettre c'est à dire son contraste par rapport au fond : son intensité optique. Ces différents contrastes ont été normalisés : au contraste faible correspond la graisse maigre ou light, au contraste moyen la graisse moyen, normal ou regular, au contraste fort la graisse gras ou bold, au contraste très fort la graisse extra-gras, extra-bold ou black.

LA CHASSE

La chasse correspond originellement à l'encombrement horizontal de la surface d'œil du parallélépipède de "plomb" servant de forme imprimante dans le procédé d'impression mythique de la typographie. Par extension c'est la largeur visible d'un caractère. Les différentes largeurs du caractère ont été normalisées dans les chasses étroit, serré, étroitisé, ou condensed ; normal, large , extra-large ou extended.

L'ŒIL

À l'origine, on l'a dit, l'œil est l'élément physique imprimant en relief du système typographique. Mais l'œil est aussi l'élément formel circulaire autour duquel s'articulent les ascendantes et les descendantes pour former les bas de casse. Dans un même corps, des polices peuvent présenter un œil plus ou moins grand : l'œil et la hauteur d'x peuvent être plus ou moins grands par rapport à la hauteur de capitale.

L'APPROCHE

C'est l'espace existant entre deux lettres. L'approche des différentes lettres ou interlettrage n'est pas systématique (mis à part les polices monospaces comme, par exemple, l'OCR A et B de Frutiger (1968) qui sont des caractères de reconnaissance de texte infographique [Optical Character Recognition]). Elle se fonde sur une homogénéisation des surfaces existant entre les différentes formes des lettres. Une trop forte approche nuit à l'homogénéité des mots. Une trop faible approche nuit à l'individuation des caractères. L'approche est bien sûr liée à l'une des premières expressions formelles des caractères : leur corps.

À l'origine, elle était définie lors de la fabrication des caractères mobiles, la distance entre l'œil et le bord du bloc de plomb déterminant un espace fixe. Les logiciels de composition permettent aujourd'hui d'intervenir sur deux types de réglages : l'approche de paire qui joue sur

l'espace entre deux lettres, et l'approche de groupe qui agit sur l'ensemble d'un mot, d'une phrase ou d'un texte.



PHRASÉOLOGIE



PHRASÉOLOGIE



PHRASÉOLOGIE

ci-dessus, matérialisation (en rouge) de l'approche et exemple de monospace l'OCR A d'Adrian Frutiger, 1968

PHRASÉOLOGIE

ci-contre, de haut en bas, approche trop forte, trop faible et réglage des approches de paire du mot

UNIVERS 67 CONDENSED corps 12 approche 5

L'ESPACE

À l'origine, à l'époque de la typographie au plomb, l'espace était une pièce (plus basse que les autres pour ne pas marquer le papier), qui servait à séparer les mots les uns des autres et les lettres d'un mot (et nous retrouvons ici la notion d'approche). C'est l'espace existant entre deux signes typographiques homogènes : mots, chiffres, éléments de ponctuation.

On parle aussi de *blanc* ou *d'intermot*. Comme l'approche, le réglage des blancs dépendra de la nature formelle des lettres mais surtout il dépendra de la nature formelle du texte, de ses justifications, de son corps, de son approche... Un manque d'espace nuit au discernement des mots mais trop d'espace ralentit la perception des phrases et des articulations entre les mots.

Les différentes valeurs d'espace sont définies en demi, quart et huitième de cadratin. Le cadratin est une espace carrée dont la mesure du côté est égale au corps : pour une police de corps 12, le cadratin est un carré de 12 points. Le quart de cadratin, appelé *espace forte* ou *espace mot* est la valeur de l'intermot. Le huitième de cadra-

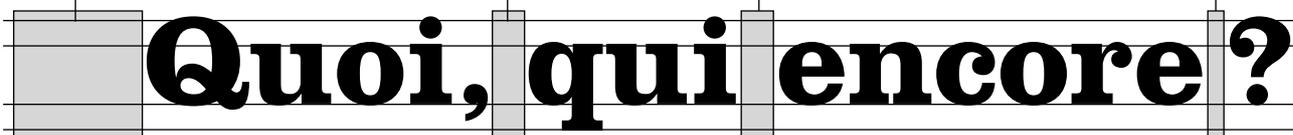
le cadratin est un carré dont le côté est égal au corps employé *

l'espace mot mesure un quart de cadratin

l'espace fine mesure un huitième de cadratin

☞ ESPACE (insécable)
ESPACE (sécable)

☞ ☞ ESPACE**



* XPress propose par défaut un cadratin construit sur la chasse de deux zéros. Pour avoir un vrai cadratin, il faut cocher la case cadratin standard dans les Préférences typographiques du Menu Édition.

** Il faut au préalable régler le blanc variable dans les Préférences typographiques du menu Édition à 25%.

tin, appelé espace fine est utilisé pour la ponctuation : si elle joue bien son rôle distinctif, sa petite taille ne stoppe pas le regard lors de la lecture.

Les espaces sont de deux natures : sécables ou insécables. Une espace sécable est en quelque sorte indépendante entre deux signes, alors qu'une espace insécable relie physiquement deux caractères, associant par exemple la dernière lettre d'un mot avec le signe de ponctuation qui la suit.

ESPACES ET CONVENTIONS TYPOGRAPHIQUES

> Dans la catégorie des points, seul le point (semblable en cela à la virgule) est collé au mot qui le précède. Les signes doubles sont toujours séparés par une espace insécable du mot qui les précède. Avant les deux points, on utilisera une espace mot insécable (quart de cadratin) ; une fine (huitième de cadratin) avant les points virgule, points d'exclamation et d'interrogation. Tous les points (comme la virgule) sont suivis d'une espace mot sécable.

> Pour les signes fonctionnant par paire, on ne place jamais d'espace à l'intérieur des parenthèses et des crochets. Les tirets (grands [—] utilisés pour les listes ou les dialogues ; et moyens [-] utilisés comme parenthèses «fortes»), à ne pas confondre avec les traits d'union (-) (qui sont, comme les apostrophes, des signes grammaticaux et non des signes de ponctuation), doivent être composés avec une espace avant et une espace après.

> Les guillemets forment un groupe à part car c'est leur dessin qui détermine le traitement des espaces. Il faut une espace fine à l'intérieur des guillemets français («»); il faut ne pas en mettre à l'intérieur des guillemets anglais (“”).

LA POLICE DE CARACTÈRES

L'avènement de la typographie au XVe siècle est un travail de normalisation, de typisation de l'écriture (du grec grapheîn). La notion de police de caractère s'inscrit dans cette perspective : la police ou fonte définit un caractère dans un style donné. C'est un assortiment complet, réglé et harmonisé formellement, de signes (originellement) d'un corps, d'un invariant typographique (romain ou italique mais les polices proposent généralement capitales et bas de casse), d'une chasse et d'une graisse déterminés. La police comporte les capitales et les bas de casse (4.3.4.b), les caractères accentués, les chiffres, les signes de ponctuation, et (parfois) les petites capitales.

Par exemple, le Times bold, le Garamond regular italic.

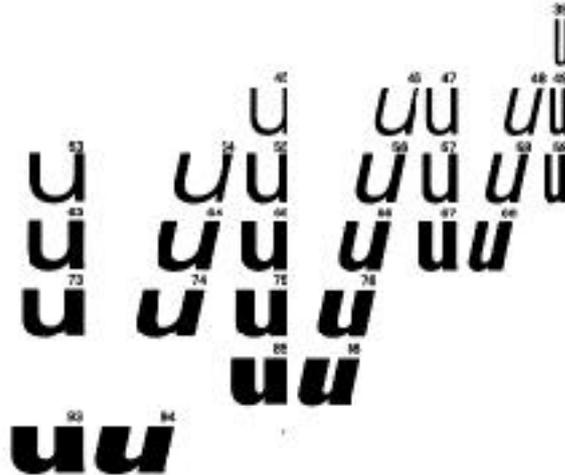
De nombreuses créations récentes proposent des fontes complémentaires, appelées Expert ou Alternate, qui proposent les signes manquant aux polices de base, comme par exemple les petites capitales, les chiffres bas de casse (4.3.4.b), les chiffres fractions, de multiples ligatures (c'est-à-dire des lettres formellement liées issues du travail calligraphique), des lettres finales et des ornements.

LA SÉRIE DE CARACTÈRES

L'ensemble des polices d'un même caractère forment une série. Le terme de famille est réservé aux différents groupes des classifications de caractères.

On peut dire que l'Univers d'Adrian Frutiger est une série extrêmement complète avec de nombreuses déclinaisons de graisse et de chasse, alors que l'Optima est une petite série composée seulement du regular, du regular oblique, du bold et du bold oblique.

La série très complète à vocation «universelle» des Univers dessinées par Adrian Frutiger en 1957



L'idée de dessiner un caractère dans différentes versions de graisse et de chasse apparaît, fin XIXe, avec l'essor de la presse et de la publicité, quand la typographie sort du domaine du livre pour entrer dans celui, plus vaste, de la communication visuelle. Le premier caractère commercialisé dans cet esprit est le Franklin gothic, créé aux États Unis par Morris Fuller Benton en 1905. Dès lors, il devient courant de proposer des séries de plus en plus vastes. En 1957, Adrian Frutiger dessine la série des Univers, constituée de vingt et une polices. Sur le modèle de l'Univers, quelques caractères, tels que l'Helvetica neue, sont déclinés suivant le principe de la grille numérotée. Dans ce cas, le premier chiffre indique la graisse, le second la chasse : impair, il s'agit d'un romain (comme par exemple l'Univers 55 qui est un romain regular standard), pair, il s'agit d'une italique (comme par exemple l'Univers 66 qui est une italique médium standard).

Avec l'ère infographique, on voit apparaître des typographies «sérielles», selon le terme de Muriel Paris, ou «pack global de la typographie» selon Gérard Blanchard, des alphabets polyvalents qui proposent non seulement des variations de graisse et de chasse, mais encore des variations de style (romain et italique, variations d'empattements [sans, avec, semi empattements], mais encore avec ou sans pleins et déliés, en version plus ou moins cursive...) qui se jouent des classifications typographiques : les Rotis d'Olt Aïcher -1991-, les Monde de J-F Porchez -1994-) ! On voit apparaître aussi les polices Multiple Master (MM), qui n'est plus une police au sens classique du terme mais une sorte de matrice qui peut donner lieu à toutes sortes de déclinaisons par «dégradé de forme» selon un à trois axes de variation : la graisse, la chasse, le corps et le style.

Rotis sans serif
Rotis semi sans
Rotis semi serif
Rotis serif

La série tdes Rotis d'Olt Aïcher, 1991, exemple de «pack total de la typographie» selon Gérard Blanchard. On passe des linéales début de siècle aux linéales humanistes, à un mélange réales/linéales humanistes, puis aux réales.

5.4.3 LA LISIBILITÉ TYPOGRAPHIQUE

Ladislav Mandel, typographe, théoricien de la typographie et défenseur de la typographie française s'est attaché à définir les phénomènes de lisibilité.

Silhouette

SILHOUETTE

On a déjà parlé du fait que l'unité de lecture est le mot. Mandel ajoute que, typographiquement, le mot est défini par une *silhouette*, une *image radiographique*, une *structure* et un *rythme*, et que ce sont ces éléments typographiques que l'on va reconnaître.

LA SILHOUETTE est le supersigne, l'image globale qui individue chaque mot : l'image-mot.

Radiographie

L'IMAGE RADIOGRAPHIQUE est, pour Mandel, l'alternance rythmée des blancs des contrepoinçons, du « blanc interne » des contreformes et des noirs.

structuration
structuration

LA STRUCTURE du mot renvoie à l'axialisation de ses caractères. Cette axialisation concerne aussi bien l'aplomb global de la lettre (vertical pour les romains et diagonal ascendant pour les italiques) que l'axe diagonal descendant qui structure les contrepoinçons des panses. Selon Mandel, l'axe oblique des caractères, plus proche du tracé cursif, plus fluide et dynamique, facilite la lecture continue par rapport à un caractère à axe droit qualifié de « statique ».

RYTHMIQUE

RYTHMIQUE

RYTHMIQUE

LE RYTHME du mot désigne toutes les séries d'alternances, de contrastes formels dans la structuration linéaire du mot. Cette rythmique formelle du mot donnera selon Mandel une meilleure préhension visuelle du mot-image et conséquemment une meilleure lisibilité. Il s'agit aussi bien de l'alternance des blancs et des noirs, des pleins et des contrepoinçons ; que de l'alternance des « yeux » simples, des ascendantes et des descendantes dans les bas de casse ; que de l'alternance des formes larges et étroites ; que de l'alternance des formes individualisées elles-mêmes.

certaines lettres sont plus individualisées et dans l'optique mandellienne plus lisibles/ identifiables en Clarendon qu'en Futura

c o a e
C O Q E

Mandel propose une théorie fonctionnelle de la lisibilité fondée sur la notion d'individuation et symétriquement d'altérité des formes ; sur la notion finalement à la base de toute prégnance, de toute distinction et de toute sémantique : la notion de contraste et de différence. Saussure pose comme fondement essentiel de la linguistique structurale qu'il n'y a de sens que dans la différence. Le caractère gestuel est plus lisible qu'un caractère modulaire parce qu'il présente plus d'accidents, de traits singuliers et distinctifs. Javal déjà prônait qu'on ne lit que la différence et que les caractères les plus simples ne sont pas les plus lisibles car ils proposent d'autant plus d'occurrences de confusion.

Le travail typographique fonctionnel consistera donc à contraster, à créer des distinctions, mais sans jamais briser l'individuation des mots, des lignes, des blocs... bref, des unités typographiques.

5.4.4 MICROTYPOGRAPHIE ET EXPRESSIVITÉ

5.4.4.A LA PLASTIQUE TYPOGRAPHIQUE

La typographie est d'abord graphie, signe visuel avant d'être un type normalisé par l'histoire. L'analyse sémantique des écritures obéit d'abord à l'expressivité des signes visuels eux-mêmes (4.3.3).

Ainsi un caractère étroit sera-t-il ressenti comme élégant et raffiné en se teintant des valeurs de la verticale. Un caractère gras aura avant tout un poids plastique et une prégnance considérables. Un texte sera avant tout considéré en fonction de sa couleur ou gris typographique. La composition typographique est avant tout une mise en tension de pleins et de vides, etc.

5.4.4.B LES INVARIANTS TYPOGRAPHIQUES

Au sein du foisonnement des formes des différentes familles de caractères, on peut repérer un certain nombre de traits, de fonctions formelles qui sont invariants. Ces invariants ont une incidence sur la lisibilité, sur l'impact visuel et sur l'expressivité des caractères.

Les significations de ces formes récurrentes typographiques dépendent pour une part importante du lieu historique, culturel et technique de leur invention : Ces formes emportent avec elles un peu du contexte idéologique et technologique dont elles sont en grande partie le fruit. La lettre est aussi, comme le rappelle Gérard Blanchard, un objet de civilisation.

Les invariants typographiques distinguent d'abord le couple d'opposition formelle de la capitale et de la bas de casse ; ils distinguent ensuite le couple d'opposition d'orientation de l'aplomb vertical du romain et de la silhouette oblique de l'italique.

LA CAPITALE

Les capitales (ou majuscules) sont des lettres puissantes qui dérivent des inscriptions monumentales gravées au burin ou au ciseau dans la pierre par les grecs à partir de 700 av JC, et surtout par les romains : la capitale lapidaire romaine à partir du 1er siècle et la quadrata, sa traduction à l'aide d'un calame (roseau fendu) sur papyrus. Le travail formel de l'alphabet romain conserve la discipline géométrique grecque mais y ajoute l'emphase et un certain maniérisme par l'emploi des pleins et des déliés et des empattements.

De son origine, la capitale conserve la puissance de la trace de l'outil métallique qui grave dans la pierre, la lisibilité, la dimension monumentale, solennelle et officielle, très construite et architecturée. La capitale reste cette inscription d'apparat et de propagande qui orne les monuments de la Rome antique et transmet la parole de l'empire : elle reste capable d'assumer l'épreuve du temps et la parole solennelle de l'institution. La capitale valori-

se en distanciant de l'expression triviale et quotidienne. La capitale est utilisée pour l'initiale du premier mot d'une phrase, pour les titres, pour les slogans publicitaires, pour les noms, prénoms, patronymes et pseudonymes, pour les lieux, rues, raisons sociales d'entreprise, pour un mot important dans un texte composé en bas de casse... enfin, pour tout ce qui doit être distingué, pour ce qui est important ou institutionnel.

LES PETITES CAPITALES

Les petites capitales sont des caractères spécifiques, dessinés en plus des grandes capitales. Elles sont construites sur le même schéma mais adaptées à la hauteur d'*x* et à la graisse des bas de casse.

Proportionnellement, elles sont donc plus grasses que les grandes capitales. On réserve leur emploi à la composition des noms de personnes (il faut alors laisser la grande capitale initiale en début), à la composition des sigles et des siècles en chiffres romains.

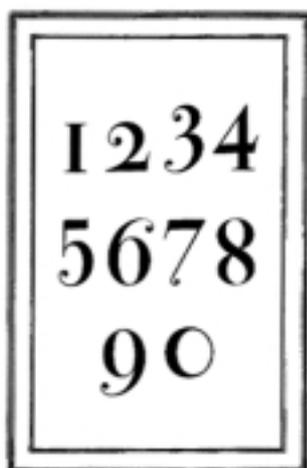
LA BAS DE CASSE

Le jargon de l'imprimerie a assigné aux minuscules le nom de *bas de casse* en raison de leur positionnement dans la casse de l'imprimeur de l'ère de la composition manuelle du texte. La casse est une sorte de tiroir divisé de multiples compartiments (les cassetins) dans lesquels sont rangés les différents caractères d'une même police dans un corps défini. Ces différents caractères sont répartis de façon fonctionnelle par rapport à leur fréquence d'utilisation.

Les minuscules sont dites *caractères de labour* car elles sont plus lisibles que les capitales : elles sont utilisées de façon massive dans les textes en lecture continue. Ces caractères sont donc placés dans la partie basse de la casse : le plus près de la main du compositeur.

La minuscule naît à partir du IV^e siècle du travail des moines copistes qui recopient avec application les textes sacrés. La fonction de l'écriture n'est plus alors de diffuser la parole impériale mais de propager le message chrétien. Les lettres capitales vont peu à peu être transformées par les exigences ergonomiques de l'écriture manuelle. Elles vont s'arrondir et s'assouplir dans un jeu de jambages ascendants ou descendant s'organisant autour d'un œil circulaire.

Au IV^e, vont apparaître les *onciales* aux formes arrondies et régulières, puis les *minuscules* en 398, avec leurs dépassantes et leurs ligatures caractéristiques. Au IX^e, la réforme calligraphique de Charlemagne aboutit à l'établissement de l'écriture livresque de la *minuscule romane* ou *carolingienne* qui sera redécouverte en tant que vestige antique fabuleux par les humanistes italiens du XIV^e.



Les chiffres bas de casse du Manuel de typographie de Bodoni, 1818.

De son origine la bas de casse conserve un aspect fonctionnel : c'est une lettre simple et pratique. C'est un caractère de labour très lisible et massivement utilisé dans la composition des textes. C'est une lettre de vulgarisation.

Elle conserve également un caractère intime : c'est une

écriture manuscrite cursive stabilisée dans le plomb. C'est une lettre qui était tracée à l'aide d'une plume sur du papyrus, qui était la trace directe de la main, qui était exécutée sur des supports manipulables et «accessibles». Elle comportait de par l'emploi de la plume, la souplesse du support et les mouvements du poignet, des formes rondes, des pleins et des déliés et, à l'origine, un axe oblique.

La minuscule est une lettre douce, subtile et féminine qui est devenue l'écriture emblématique de l'enfance.

LES CHIFFRES CAPITALES ET BAS DE CASSE

Les chiffres capitales sont ceux que nous connaissons tous, dessinés sur la même hauteur que les capitales. Les chiffres bas de casse, dits également old style ou elzévi-riens, possèdent des montantes et des descendantes.

LE ROMAIN

Fin XVe siècle, Nicolas Jenson (1420-1480), un graveur français met au point le romain en s'inspirant, comme l'indique son nom, des capitales lapidaires romaines et des lettres humanistiques de l'époque (elles-même héritées de la minuscule carolingienne du IXe). Il s'agit d'une lettre élégante et mesurée mais qui offre la caractéristique de se construire autour d'un axe vertical et perpendiculaire à sa ligne d'appui. Le romain est l'expression d'une construction mesurée et architecturale. Il témoigne d'une certaine rigidité plastique liée à la fois aux attentes stylistiques de l'époque et à la normalisation typographique. Sa sobriété et sa stabilité garantissent une grande facilité de lecture. Il s'agit d'un caractère de labeur, d'une lettre neutre (dans le sens d'une normalité de lecture).

L'ITALIQUE

L'italique naît au XVIe siècle en Italie (comme son nom l'indique évidemment) en réaction à l'imprimerie et à sa normalisation du traitement du texte. On tente de retrouver la sensibilité et la liberté du travail de la lettre dans la calligraphie. Les maîtres d'écriture s'efforcent alors d'élever cette écriture manuelle à la hauteur d'un art abstrait et non utilitaire, multipliant les entrelacs, les boucles, les terminaisons, les ligatures, les pleins et les déliés et faisant pencher l'axe principal de la lettre dans le sens d'une écriture devenue plaisir raffiné et poétique, devenue démonstration de virtuosité.

Dès 1501, Alde Manuce figura dans le plomb l'Aldine qui deviendra le modèle des italiques humanistiques «sobres» inspirées des manuscrits du IXe imitées par exemple par Garamond. On verra aussi apparaître lors de la Renaissance italienne les cursives de Chancellerie ornées, fleuries et cérémonieuses qui seront gravées par Ludovico Arrighi (1475-1524) (la Chancelière), puis en 1543 par Robert Granjon (1513-1589) (la Cancelleresca).

En opposition au romain, l'italique se caractérise par une souplesse plastique, un ornement qui confine parfois au maniérisme. Elle crée une diagonale ascendante qui dynamise et accélère la lecture.

De son origine, l'italique hérite de la relation intime de la

La calligraphie Chancellerie
des XVIe et XVIIe siècles



main et de la plume du calligraphe traçant des volutes sur la page d'écriture. Elle renvoie à des expressions secrètes et sensibles.

Elle renvoie également à l'univers de la renaissance italienne, à son goût de l'harmonie mais aussi du faste, de la théâtralité et des exploits techniques. L'italique privilégie la démonstration et l'expression sur la fonction. L'italique est une lettre féminine et distinguée voire une lettre maniérée. Elle connote aussi bien le luxe, le cérémonial ampoulé que l'expression orale ou la poésie «classique». Elle est utilisée pour sa distinction (dans les deux sens du terme) dans le titrage, les textes d'introduction telles les préfaces, les termes techniques ou spécialisés, les débuts de paragraphe, les intertitres, les notes marginales. De par son rapport à l'oralité et de par son intimité, elle sera utilisée dans les locutions, les citations, les mots étrangers, les dédicaces, les adresses au lecteur.

5.4.4.C LES CLASSIFICATIONS DES CARACTÈRES

Devant la multiplicité des types de caractères typographiques on a vu apparaître, à partir du deuxième quart de siècle, des tentatives de classifications visant à regrouper les caractères en familles en fonction de traits formels précis.

LES CLASSIFICATIONS THIBAUDEAU ET VOX ATYPI

En 1921, Francis Thibaudeau propose dans *La lettre d'imprimerie* une classification morphologique des caractères se fondant sur l'analyse du seul élément qui lui paraisse incontestable : l'empattement. Cette classification définit quatre grandes familles classiques : *les romain elzevir*, *les romains didot*, *l'antique* et *l'égyptienne*.

Dans les années 1954-55, Maximilien Vox (1894-1974) revisite et affine la classification Thibaudeau en fondant une classification qui se fonde sur les caractéristiques formelles, l'histoire et le style. Cette classification définit neuf groupes : *les humaines*, *les garaldes*, *les réales*, *les didones*, *les mécanes*, *les linéales*, *les incisives*, *les manuales* et *les scriptes*.

En 1962 la classification Vox sera agréée par l'Association TYPographique Internationale en y ajoutant la famille des *fractures* (caractères gothiques) et celle des caractères *non latins*.

Même si ces deux classifications mythiques ont pu être affinées, critiquées et éprouvées par rapport aux nouvelles créations typographiques (et notamment à l'ère de l'infographie), elles demeureront une référence incontournable aux travaux de la classification DIN 16 518 (Hermann Zapf et Willy Mengel, 1964), de la classification d'Aldo Novarese, de Marcel Jacno, du Codex de Jean Alessandrini (1979), de la classification Bitstream (1991) ou des travaux récents de Muriel Paris (1999).

Le tableau de la classification de Francis Thibaudeau de 1921

LES QUATRE GRANDES FAMILLES CLASSIQUES			
<p>Le ROMAIN ELZÉVIR A EMPATTEMENT TRIANGULAIRE</p> <p>Alphabet minuscule extrait de la <i>Caroline romane</i> et adapté à l'empattement des capitales romaines d'inscription par NICOLAS JENSON à la fin xv^e siècle.</p> <p>m</p> <p>Minuscule Elzevir.</p> <p>Sous-Familles : Les LATINES</p> <p>m</p> <p>Empattement triangulaire horizontal adapté à la graisse de corps de l'Égyptienne angl. —</p> <p>Les DE YINNE</p> <p>m</p> <p>Retour à l'allure d'empattement de l'Elzevir avec reprises horizontales. —</p>	<p>Le ROMAIN DIDOT EMPATTEMENT A TRAIT FIN HORIZONTAL</p> <p>Transformation de la minuscule romaine d'après le principe d'empattement innové par GRANDJEAN dans son <i>romain du roi</i> et généralisé par F.-A. DIDOT au xviii^e siècle.</p> <p>m</p> <p>Minuscule Didot.</p> <p>CLASSIQUE DIDOT</p> <p>m</p> <p>Ajusté d'empattements triangulaires, maintien de la finesse des déliés.</p> <p>Les HELLÉNIQUES</p> <p>m</p> <p>Montants bi-concaves réalisant l'empattement triangulaire. —</p>	<p>L'ANTIQUE SANS EMPATTEMENT</p> <p>Adoption de la forme romaine de l'alphabet de NICOLAS JENSON pour l'ajouté d'une minuscule au type primitif des majuscules phéniciennes.</p> <p>m</p> <p>Minuscule Antique.</p> <p>(1) Dans la constitution de la minuscule on retrouve toutes les particularités d'empattements caractérisant et classifiant les capitales. —</p> <p>REMARQUE. — Aucun dessin d'alphabet de lettres d'imprimerie ne peut se soustraire à la loi de l'empattement et quel qu'on puisse l'imaginer, il contiendra fatalement dans ses terminaisons de jambages, sa coupe et sa graisse, des éléments-types permettant de le classer à première vue dans l'une des quatre familles classiques ou de leurs sous-familles.</p>	<p>L'ÉGYPTIENNE EMPATTEMENT RECTANGULAIRE</p> <p>Adoption de la forme romaine de l'alphabet de NICOLAS JENSON pour l'ajouté d'une minuscule aux majuscules des inscriptions grecques.</p> <p>m</p> <p>Minuscule Égyptienne.</p> <p>ÉGYPTIENNE Anglaise</p> <p>m</p> <p>Arrondissement intérieur des angles d'empattement. —</p> <p>Sous-Famille : Les ITALIENNES</p> <p>m</p> <p>Empattements renforcés ; traits intérieurs anguleux.</p>

Nous proposerons ici une classification qui s'inspirera largement de ces deux références tout en insistant sur les expressivités des différentes familles de caractère. Nous nous concentrerons sur les expressivités socioculturellement convenues et le caractère fictionnel des typographies, sur leurs significations et leur connotations intersubjectives.

Nous nous concentrerons sur les caractères typographiques incarnant visuellement et industriellement des signes linguistiques occidentaux, laissant de côté les caractères non-latins et les signes icôniques (signaux, pictogrammes, logotypes...) ou ornementaux. Nous orienterons notre classification en définissant selon des critères socio-économiques d'usage et de pérennité trois «superfamilles» de caractères. Nous distinguerons d'abord les caractères *historiques classiques* des caractères *fantaisie*. Nous définirons ensuite, en nous inspirant de la classification de Muriel Paris, la superfamille ou plutôt la métafamille (qui se superpose aux différentes catégories) des *sériales*.

5.4.4.C.A LES CARACTÈRES HISTORIQUES CLASSIQUES

Ce sont les caractères issus de régions précises de l'histoire, de la culture et de la technique et qui sont devenus des «classiques» en connaissant un grand développement et une utilisation massive dans les documents de communication visuelle. Cette pérennité, encore sensible aujourd'hui, peut bien sûr être remise en cause par le mouvement de l'histoire. Il conviendra donc de régulièrement réévaluer quelles sont les polices désaffectées qui devront quitter cette famille pour retrouver celle des lettres «fantaisie» et quelles sont les nouvelles polices qui, succès aidant, devront acquérir ce statut de «caractères classiques».

Nous ne prendrons pas en compte les phénomènes de contrefaçon commerciale et de réhabilitation de caractères anciens en vue d'améliorer leur fonctionnalité, par exemple en agrandissant l'œil des caractères afin d'améliorer leur lisibilité ou en redessinant les caractères en vue de les adapter à une nouvelle technologie d'impression (comme ce fut le cas pour les redessins du *Garamond* ou du *Plantin* de Claude Garamond, devenant *Times* par Stanley Morisson en 1931, puis *Monde* par J-F Porchez en 1994) tant que ces travaux n'affecteront pas franchement leur expressivité.

Cette famille accueillera les grands types historiques définis par les classifications Thibaudeau et Vox.

exemple de redessin
du caractère Bookman

Bookman
Bookman
(Old Style)

LES ELZÉVIRS

L'elzévir ou romain ancien se caractérise par un empattement triangulaire, le «trait» de l'empattement étant relié au fût par un congé.

Lodewyck Elzevier, né à Louvain vers 1580 est le dernier des grands imprimeurs de la renaissance. Il n'a pas inventé de caractères typographiques ni le livre hollandais de format réduit qui fait fureur à l'époque, mais ses

réalisations sont si maîtrisées et son prestige est tel qu'on a donné à toutes les créations à empattement triangulaire le nom d'alphabets elzéviens et à toute la production de livres de format réduit du XVIIe le nom d'elzévirs. C'est probablement l'agacement que lui procurait la réussite du livre hollandais qui poussa Louis XIV à prescrire la réforme de l'imprimerie française et à commander les romains du roi *Grandjean* (1702, par Philippe Grandjean -1666-1714-).

La famille Elzevir est liée à l'aristocratie absolutiste et à toute une tradition de l'imprimerie renaissante qui tente de retrouver la "perfection" et les proportions des lettres antiques. Les Manuce en Italie, les Estienne en France dont le disciple, Claude Garamond (1500-1561), réalisera les grecs du roi pour François premier, tenteront de mettre en place des lettres "pures", élégantes et solides à l'image de "la perfection de l'art des anciens".

Cette famille de caractères évoque donc le "classicisme", la noblesse, l'aristocratie, la grandeur, l'institution, l'élégance, la tradition, le luxe, la qualité. Elle sera utilisée dans les éditions luxueuse et traditionnelles, la communication de la haute couture, l'identité graphique de l'imprimerie nationale...

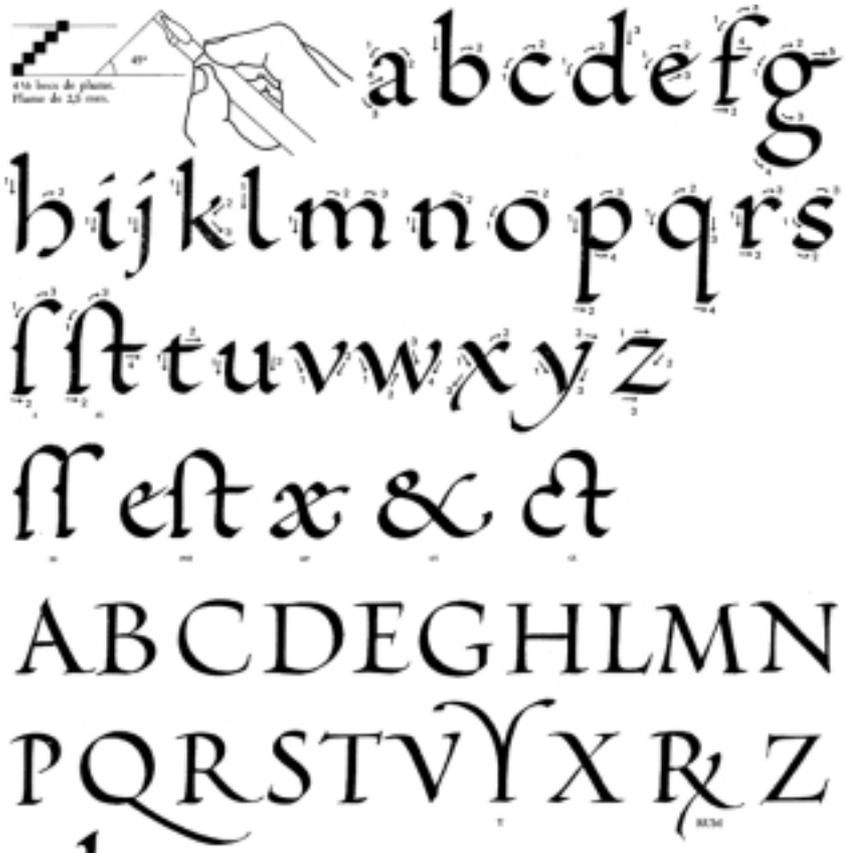
La classification Vox Atypi datant de 1953-62 affine la classification Thibaudeau et subdivise la famille des elzévirs en trois typologies historiques de caractères :

LES HUMANES

Ces caractères, que les anglo-saxonx appellent *old face venetians*, s'inspirent de la tradition du romain de Jenson se fondant sur la calligraphie humaniste du XVe

nibus ut aquarum sub:
i quodā modo quasi ser:
uasi uiuam quandam ir:
. ante diluuium fuerunt
i dei sacerdos iustitiæ ac
appellatus est: apud qu
ntio erat . Quare nec iuc

ci-contre, calligraphie humaniste du XVe siècle.
ci-dessus, le romain de Nicolas Jenson, modèle des modèles, tout premier caractère typographique.



qui s'oppose à la gothique imprimée qu'employait à la même époque Gutenberg.

Ce sont des lettres pesantes et élégantes qui contrastent avec la finesse des autres elzévir. Ce sont des caractères fortement marqués par l'héritage calligraphique : empattements triangulaires fortement marqués, traverse oblique sur le e en bas de casse, axe nettement incliné sur l'arrière, faible contraste entre pleins et déliés, dimension très contrastée des capitales et des bas de casse.

Quelques humaines : L'Adobe Jenson (Robert Slimbach, 1996 d'après 1470), le Cloister old style (Moriss Fuller Benton, 1897), le Golden type (William Moriss, 1892), le Centaur (Bruce Rogers, 1928-30).

L'Adobe Jenson de Robert Slimbach, 1996, d'après l'original de 1470.

Renard

LES GARALDES

Le nom donné par Maximilien Vox à cette famille combine le nom des fameux graveurs Claude Garamond (qui dessine son alphabet entre 1530 et 1540 pour le compte de l'imprimeur Robert Estienne) et Alde Manuce (et son romain de 1495 gravé avec Francesco Griffo). Ces caractères emblématiques de la renaissance française et italienne apparaissent mi XVe, époque où l'imprimerie est devenue une activité autonome et maîtrisée. Elles vont se propager dans toute l'europe au XVIe et au XVIIe et notamment en Hollande où les imprimeurs éditeurs Elzevier vont les diffuser et prolonger leur existence jusqu'à la première moitié du XVIIIe.

Le Romain de l'Université de l'Imprimerie Nationale, souvent attribué à Claude Garamond, est en réalité de Jean Jannon et date de 1641.

Cent fois du jour nous nous moquons
de nous sur le subject de notre voisin

*De tous les animaux qui marchent sur la terre
L'homme est le plus chétif : car il se fait la guerre*

Les Garaldes sont un premier pas dans la normalisation typographique des écritures calligraphiques qui trouvera son apogée dans les didones. Elles conservent en l'allégeant et en le réglant, le dessin des humaines. La barre du e minuscule devient horizontale. L'axe est moins incli-

L'Adobe Garamond de Robert Slimbach, 1989, d'après l'original de 1540

Renard

né sur la gauche. Les pleins et les déliés sont plus marqués. Les proportions sont plus fines dans le dessin des lettres et le rapport des capitales et des bas de casse.

Quelques garaldes : l'Adobe Garamond (Robert Slimbach, 1989, d'après l'original de 1540), le Caslon old face, le Palatino (Hermann Zapf, 1950).

Dans la nouvelle norme DIN 16 518 de 1964, Zapf et Mengel proposent de regrouper les deux sous-familles des humaines et des garaldes.

LES RÉALES

Elles naissent en France, au début du XVIIIe, au milieu de la première période du classicisme, de la décision de Louis XIV de créer un alphabet idéal, à l'aide des mathématiques et de la géométrie, réservé à l'Imprimerie Royale. Cette volonté de maîtrise rationnelle, si caractéristique des XVIIe et XVIIIe siècles, s'applique aux types graphiques issus de la tradition calligraphique individuelle et sensuelle et aboutit au *Romain du roi* (1699) de Philippe Grandjean (1666-1714) dessinés selon une méthode de tracé géométrique fondée sur un carré de soixante quatre cases subdivisées en trente six.

Pierre-Simon Fournier (1712-1768), en France, et John Baskerville (1706-1775), en Angleterre, sont les autres grands graveurs de l'époque. Fournier notamment invente la *série* (une déclinaison des caractères selon plusieurs hauteurs d'x) et le système de mesure des corps en points.

Le Romain du Roi
de Philippe Grandjean, 1699

Je ne suis nullement d'accord avec vous dans ce que vous dites, mais je défendrai jusqu'à la mort votre droit de le dire.

Ne crions point contre les plaisirs que nous n'avons plus, ne condamnons point des choses agréables qui n'ont que le crime de nous manquer.

Ce sont des caractères au dessin réalisé selon des critères fortement géométrisés. Plus froids, plus rationnels et plus construits que les dessins inspirés des calligraphies dont ils conservent pourtant certaines caractéristiques, comme les attaques obliques ou les empattements triangulaires, ils sont aussi plus fins et élégants.

Cette famille constitue une transition entre les garaldes et les didones d'où sa dénomination de *transitionnelles* chez Novarese ou Paris. L'axe se verticalise. Les empattements s'affinent et tendent vers l'horizontalité. L'axe des

L'ITC New Baskerville
de Matthew Carter, 1978-82,
d'après l'original de 1757

Renard

panses devient vertical. Le contraste des pleins et des déliés s'accuse.

Quelques réales : l'ITC New Baskerville (Matthew Carter, 1978-82, d'après original de 1757), le Times New Roman (Stanley Morisson et Victor Lardent, 1931), le MT Fournier (1925, d'après 1742), le Caslon.

LES INCISES

Au XXème siècle, on va produire des caractères qui s'éloignent de la base calligraphique pour s'inspirer de la gravure des inscriptions lapidaires de la Rome antique (ce qui justifie le nom que leur donne Vox). Leur dessin combine la typisation et la normalisation moderne et fonctionnelle à la citation des formes artisanales classiques et antiques. Leur allure est rigoureuse et mesurée, leur largeur assez uniforme. L'inflexion de leurs fûts qui cite la gravure sur pierre peut aller jusqu'à créer des empattements triangulaires précis et presque aigus.

Maximilien Vox fait de cette famille formelle une classe à part, au même titre qu'une Didone ou une linéale, mais cette classification est ambiguë : si les incises renvoient globalement à un canon latin antique et classique, certaines incises, telles le Latin, renvoient plus aux mécanes qu'aux elzéviros, certaines linéales, telle l'Optima d'Hermann Zapf sont incisées, enfin, certaines incises telles la Trajan de Carol Twombly (1989), sont des adaptations typographiques des modèles historiques de la capitale lapidaires romaine.

Nous proposons de décomposer cette famille en trois types :

> **les incises à proprement parler qui sont, de par leurs traits formels antiques et classiques et notamment la forme de leurs empattements, des alphabets elzévirois du XXème. Les incises ainsi définies représentent donc l'idée que l'on se fait, dans cet âge moderne, d'un "classicisme antique" fonctionnel.**

> **les linéales incisées que l'on classifera au sein des linéales humanistes comme un effort de la typographie moderniste pour retrouver le lien avec la tradition latine des caractères classiques.**

> **les incises historiques que l'on classifera au sein des typographies fantaisie historiques comme une restitution et une stabilisation (peu pérenne) des formes historiques gravées au sein des nouvelles technologies de production et de diffusion typographiques.**

Quelques incises : l'Albertus (Berthold Wolpe, 1938), le Augustea (Aldo Novarese & Alessandro Butti, 1951), le Latin.

Ci-dessous le canon latin et classique de deux incises : l'Albertus et l'Augustea est comparé à l'idéologie moderniste «humanisée» d'une linéale incisée : l'Optima.

Albertus

Augustea

Optima

Renard

LES DIDOTS

Le didot ou romain moderne se caractérise par un empattement filiforme dénué de congé.

Son correspondant dans la classification vox atypi est la famille des *didones* du nom des inventeurs du genre : la famille française d'imprimeurs *Didot* et de l'imprimeur italien de Parme *Bodoni*.

La révolution typographique des didots est parallèle aux révolutions politiques de l'époque. Firmin Didot (1764-1836) crée la première didone en 1784. La révolution de 1789 balaye la clientèle habituelle du livre. Les changements sociaux mènent à une démocratisation du savoir en vue d'une démocratisation du pouvoir.

L'intérêt porté au livre évolue : on lui demande moins de plaisirs de dilettante qu'une somme d'informations. De plus, l'amélioration très sensible des techniques d'impression et des papiers autorise l'usage d'une lettre caractéristique dans ses jeux de pleins et de déliés : le contraste maximal des déliés filiformes et des jambages pleins et noirs.

La rigueur géométrique de la didot est d'une grande pureté. Les caractères insistent sur leur tenue verticale et sur la symétrie. Les empattements des bas de casse portent à l'extrême la tendance à l'affinement ; ils sont de la même épaisseur que les déliés.

Les didots vont débarrasser au XVIIIe siècle les alphabets français de leur caractère précieux, de la surcharge du décor. Ils vont créer un alphabet à l'image du siècle des lumières : strict, intellectuel, logique, mais respectueux du canon latin. Sa simplicité citoyenne, ses vertus d'anonymat en feront l'emblème des démocraties et de la vulgarisation du savoir, "un hommage à la déesse raison" selon Maximilien Vox..

Le caractère didot est le lien entre les caractères traditionnels "classiques" et les typographies modernes visant à l'adéquation avec l'ère de la machine, de la rationalité et des impératifs de rendement : c'est déjà une typographie vouée à sa fonction de lisibilité et c'est en même temps l'aboutissement de la longue lignée des elzévir.

Quelques didots : le Berthold Bodoni (d'après original de 1790), le Berthold Walbaum de Günter Gerhard Lange, 1976 (d'après original de Justus Erich Walbaum, 1800, Allemagne).

Le Berthold Bodoni
d'après l'original de 1790

Renard

LES DIDONES OSTENTATOIRES

La Didot si typique du XVIIIe connaîtra au XIXe un développement notable sous une forme extrêmement graissée, souvent étroitisée ou élargie. Ces caractères parfois appelées *normandes*, tout en perdant de la rigueur et de

la mesure citoyenne des authentiques didones, s'adaptent aux exigences de prégnance ostentatoire et de rentabilisation des supports de communication de l'économie bourgeoise triomphante tels que l'affiche, la réclame, les journaux, les prospectus. On passe d'une logique de lisibilité à une logique de visibilité.

Quelques didones grasses : le Madrone, le Bodoni Poster.

Le Bodoni Poster,
version normale et compressée

Renard
Renard

LES MÉCANES

La mécano se caractérise par un empattement épais et rectangulaire avec ou sans congé.

Cette dénomination de la classification Vox Atypi correspond à la famille des égyptiennes dans la classification Thibaudeau.

Ces caractères sont, comme leur nom l'indique, les caractères symboliques de la machine et du monde industriel du XIXe siècle. La mécano en pleine expansion soutenue par les ingénieurs et l'accession aux affaires de la bourgeoisie, la mythologie de la puissance de la machine trouvent dans la mécano leur expression spécifique.

La mécano est une lettre d'ingénieur : c'est un assemblage d'organes de même nature rationnelle et fonctionnelle, utiles et efficaces jusqu'à l'excès, jusqu'à une facture lourde et racoleuse. La mécano est un caractère compact et robuste aux jambages d'épaisseur uniforme, sans pleins et déliés, qui s'adapte aux forts tirages et aux médiocres papiers de l'époque.

La mécano connaîtra un grand développement dans les journaux et dans le domaine de la réclame.

Parallèlement à cette célébration de la nouvelle ère industrielle, une réaction voit le jour à travers la redécouverte de la gothique (caractère emblématique de l'âge précédant l'origine de l'ère moderne) et les lettres ornées dédiées aux plaisirs ostentatoires, dilettantes, éphé-

Mécanes à congés comme le Clarendon, mécanes sans congés comme le Rockwell ou le Courier.

Axe droit, empattements larges et carrés, contraste réduit des pleins et déliés du Clarendon.

ROCKWELL

CLARENDON

COURIER

Renard

mères et anti fonctionnels. Les mécanes connaîtront de nombreux développements ornementaux et ostentatoires (lettres relief, lettres historiées, lettres ornées...).

On assistera dans les années 1920-30 à un grand retour des mécanes (le Memphis, le Beton, le Rockwell).

Quelques exemples : le Clarendon (H. Eidenbenz, 1953, d'après R. Besley & co, 1845), le Playbill (Robert Harling, 1938) dont les empattements sont plus épais que les fûts! le Rockwell (Frank himman Pierpont, 1934), le Courier (Howard Kettel, 1956).

LES MÉCANES DE TRANSITION

Maximilien Vox repère une sous famille apparue début XIXème : les *mécanes de transition* qui, comme leur nom l'indique, assurent la liaison entre les caractères anciens et les typographies de la modernité. Ces lettres gardent le dessin global des didones mais traité de façon plus robuste et compact. Leurs empattements sont rectangulaires mais sont plus fins que les fûts au contact desquels ils s'incurvent par un congé en rappelant la forme triangulaire des elzévir.

On pourrait aussi ranger dans cette catégorie les mécanes au dessin latin dont la prégnance ostentatoire fait se gonfler le dessin comme une baudruche, créant une silhouette et des empattements arrondis comme dans le Cooper Black (Oswald B. Cooper, 1921). Cette approche nous place à la limite d'une catégorie classique telle que nous l'avons définie, mais c'est vrai, déjà, de nombre de mécanes, souvent trop démonstratives pour être pleinement pérennes et fonctionnelles.

Quelques exemples : le Bookman, le Century Schoolbook (Morris Fuller Benton), l'Excelsior.

Axe très légèrement incliné, empattements larges et carrés, mais dessin plus traditionnel aux pleins et déliés contrastés du Century Schoolbook.

SCHOOLBOOK

Excelsior

Bookman

Renard

LES LINÉALES

La linéale est un caractère sans empattement. Cette dénomination de la classification Vox Atypi correspond à la famille des *antiques* dans la classification Thibaudeau. On les appelle également *bâton*, *sans serif* et *gothics* (appellation angloaméricaine), ou encore *grotesques* (appellation allemande).

Ces caractères apparaissent comme les mécanes au début du XIXe siècle et répondent, comme elles, à l'esthétique et à la logique de rendement de la société machinisée. Mais avec le XXème siècle, leur épuration, leur abstraction, leur fonctionnalité vont rencontrer les aspirations des avant-gardes esthétiques et des mécanismes de réduction, de préfabrication, de module à l'œuvre dans les

mécanismes de l'économie industrielle moderne : elles vont faire l'objet d'un développement prodigieux. Les linéales sont un retour à la pureté géométrique grecque (ce qui justifie leur dénomination dans la classification Thibaudeau) au travers de la vision moderniste d'écoles de Design telles que le Bauhaus : elles incarnent le projet d'une écriture extrêmement lisible, dénuée d'effets ornementaux et totalement asservie à sa fonction première : la lecture. Elles constituent une typographie efficace et universelle qui est le fruit du projet moderniste (le progrès industriel pour tous et partout).

On peut distinguer quatre grandes typologies historiques de linéales : les *linéales de début de siècle*, les *linéales géométriques*, les *linéales fonctionnelles* et les *linéales humanistes*.

LES LINÉALES GROTESQUES

Ces alphabets au traits contrastés et aux courbes anguleuses qui n'existaient initialement qu'en capitales et étaient destinées aux affiches apparaissent dès le XIXe. Elles sont appelées traditionnellement *linéales début de siècle* en France, *gothics* dans les pays anglosaxons et *grotesks* dans les pays germanophones. Nous conserverons le nom de *grotesques* que leur donne Muriel Paris, cette dénomination amusante nous apparaissant emblématique de la dimension «pittoresque» et artisanale de ces caractères.

Ces alphabets conservent en effet la trace du travail manuel des peintres en lettre et des affichistes et présentent des effets de pleins et de déliés assez sensibles dans les bas de casse. Les capitales sont construites sur une chasse régulière. Ces caractères sont empreints à la fois d'une volonté moderniste de module et de rigueur et d'une patte individuée et artisanale qui séduiront le graphisme suisse humaniste et industriel des années 60.

Quelques exemples : le Alternate gothic, le Franklin gothic, le news gothic (tous trois de Morris Fuller Benton, respectivement 1903, 1904 et 1908), le Trade gothic (Jackson Burke, 1948), l'Akzidenz grotesk (Berthold, 1896) qui servira de base au dessin de l'Helvetica.

Axe droit, pas d'empattements, effets de pleins et déliés, certaine «irrégularité» manuelle du dessin de l'Akzidenz Grotesk.

Trade

Akzidenz

News

Renard

LES LINÉALES GÉOMÉTRIQUES

À l'image de l'adhésion des mécanes à l'esthétique de la machine du XIXe, les linéales géométriques sont des typographies symboliques qui démontrent l'idéologie et les principes de réduction à l'œuvre au sein des mouve-

ments de l'avant-garde européenne du début du XXe. Ces caractères lisses et abstraits, extrêmement construits, apparaissent dans les années vingt de l'avènement de l'idéologie moderniste des arts appliqués, sous l'égide de l'école allemande du *Bauhaus*, de sa promotion d'un échange entre toutes les formes artistiques et de sa recherche d'une esthétique fonctionnelle qui crée un terrain d'application industrielle pour la création artistique.

Ces alphabets soumettent leur dessin aux impératifs du purisme formaliste en se limitant aux formes géométriques simples du cercle et du carré. La largeur des traits est constante. L'axe est rigoureusement rectiligne. La construction est démontrée.

Les linéales géométriques connaîtront un regain d'intérêt dans les années 90 avec toute une série de fontes telles que le Minimum de Pierre Di Sciullio, se situant entre l'historicisme citationnel, la critique maniériste post-moderne et la reprise pas toujours très franche des idéaux technologiques et progressistes.

Un peu comme avec la famille des mécanes, on est, avec les géométriques, toujours un peu à la limite des classiques pour juxter à l'univers ostentatoire et antifonctionnel des fantaisies.

Axe droit, pas d'empattements, pas de pleins et déliés, rigueur toute géométrique ldu Futura.

Quelques exemples : le Futura (Paul Renner, 1927), le Kabel (Rudolf Koch, 1927), l'Eurostile (Aldo Novarese, 1962), l'Avant Garde Gothic (Herb Lubalin & Tom Carnase, 1970).

FUTURA
BAUHAUS

Renard

LES LINÉALES FONCTIONNELLES

Ces caractères qui apparaissent dans les années 60, en parallèle avec le mouvement de l'école suisse, tentent de véritablement répondre à l'impératif bauhausien de "la forme créée par la fonction".

La seconde guerre mondiale privilégia la Suisse, pays «neutre» et germanophone, comme lieu d'asile transitoire des graphistes, typographes et artistes «dégénérés» chassés par les nazis. L'influence et les méthodes modernistes du Bauhaus rencontrèrent l'âme suisse pour produire une école moderne, fonctionnaliste, humaniste, sobre et rigoureuse qui connut, au lendemain de la guerre, un succès international comparable et parallèle au style moderne international en architecture.

Ces typographies sont un retour à l'humanisme des grotesques, mais débarrassées de tout trait individué : il s'agit de proposer des caractères modernes, humains, fonctionnels et universaux. Ces typographies synthétisent les traits formels des caractères fortement intégrés par les habitudes de lecture en leur ôtant toute gratuité formelle, tout ornement lié aux empattements ou aux

pleins et déliés trop marqués. Ces caractères totalement dédiés à leur fonction de lisibilité retrouvent une certaine souplesse dans leur épaisseur mais qui est plus subtilement et plus logiquement dessinée que dans les linéales grotesques. Ainsi le fameux Helvetica est il une normalisation mesurée de l'Akzidenz Grotesk de 1896.

Quelques exemples : le Folio (Konrad Bauer & Walter Baum, 1957), l'Helvetica (Max Miedinger & Edouard Hoffman, 1957), l'Univers et le Frutiger (Adrian Frutiger, 1957 et 1976).

Helvetica

Univers

Frutiger

Renard

LES LINÉALES HUMANISTES

Cette famille formelle aux relents historicistes, appelée également *linéales à double graisse* ou *linéales incisées*, se rapproche des lettres romaines gravées dans leurs capitales et de l'écriture humaniste pour leur bas de casse. Ces typographies sont le fruit d'aspirations humanistes parallèles à celles de l'école suisse, mais quand celui-ci les éprouvait dans un effacement froid et fonctionnel, celles-ci vont tenter de le réaliser par le lien à l'histoire. La notion d'humanisme renverra alors aussi à la période historique de l'humanisme renaissant et classique et à ses créations typographiques.

Ce sont des caractères du XXème siècle au dessin classique et aux pleins et déliés assez marqués qui concilient les idées de luxe, de raffinement, d'institution et de tradition présents dans les caractères anciens avec l'efficacité et la sobriété des caractères modernes sans empâtements.

La grande majorité des sériales reprend les enjeux fusionnels à l'œuvre dans les linéales. Les Cronos et autres Stone rêvent de dépasser la table rase moderniste en alliant l'efficacité moderniste au pittoresque humanistique de la tradition.

Quelques exemples : le Gill sans (Eric Gill, 1928, d'après l'Underground d'Edward Johnson), le Goudy Sans (Frederic Goudy, 1925), le Peignot (Cassandre, 1937) que ses bas de casse, reprenant la forme de ses capitales, font jouxter la famille des fantaisies, l'Optima (Herman Zapf, 1958), l'ITC Eras (Albert Boton, 1977).

Optima

Gill

Renard

5.4.4.B.B LES CARACTÈRES FANTAISIE

Cette famille est traditionnellement une sorte de boîte de pandore bien pratique qui regroupe les caractères étranges et récalcitrants qui s'échinent à ne pas correspondre aux familles classiques précitées. Ces caractères sont moins des caractères fonctionnels dédiés à leur fonction de lecture que des caractères fictionnels renvoyant, faisant référence à un champ sémantique particulier. Ce ne sont donc que rarement des caractères de labeur. Ce sont des caractères rapidement consommables qui ne connaissent qu'une pérennité relative. Du reste, si ils devaient connaître un développement conséquent et durable, ils deviendraient des caractères classiques...

On pourrait proposer une classification plus fonctionnelle structurée montrant que les caractères dits fantaisie peuvent se regrouper en six familles d'alphabets : les cursives, les historiques, les ornés, les maniéristes, les plastiques et les techniques.

LES CURSIVES

Avec les scriptes, on entre dans la grande constellation des caractères fantaisie si évidemment attractifs et prisés du grand public. Les cursives sont sans doute les emblèmes des typographies fantaisie tant ils incarnent ce caractère maniéré, pittoresque, ressenti aujourd'hui comme une naïveté graphique touchante : cette manière remarquable qui fait, que selon l'idéologie prémoderne (classique et romantique), ils valent d'être peints et considérés.

Avec la post-modernité, la critique du monolithisme fonctionnaliste et industriel moderne et bauhaussien a abouti à un regain d'intérêt distancié pour les cursives et pour les fantaisies en général.

Ce type de caractères que l'on appelle aussi manuales et parfois scriptes rassemble les polices qui tendent à reproduire, tout en la normalisant dans le «type graphique» du caractère d'imprimerie, la pulsion des écritures manuscrites et de la calligraphie.

Les cursives sont caractérisées par leur inclinaison (comme les italiques) et par l'existence de liens (ou ligatures) entre les lettres qui rendent leur conception difficile (ces ligatures doivent s'adapter à toutes les combinaisons alphabétiques possibles).

Ce sont des caractères intimistes qui conservent la trace de la main et de la plume ou du pinceau. Ce sont des caractères fluides et dynamiques mais peu lisibles et souvent incompatibles avec un traitement de labeur ou une utilisation exclusivement en capitales.

Ce sont des alphabets précieux et ornés qui peuvent évoquer l'élégance voire la préciosité ou le maniérisme, mais c'est aussi la famille de caractères la plus familière (et souvent la plus appréciée) du grand public. Selon Paris : «leur succès et leur utilisation massive par l'univers de la signalétique commerciale et de la publicité en font aussi un témoignage des «univers quotidiens» du XXe

siècle».

Ces caractères sont éminemment polymorphes ; comme le dit Muriel Paris : «chaque écriture est typée, volontairement anecdotique dans sa forme qui cherche à établir un compromis entre l'unique et le multiple». Cette famille de caractères regroupe des typographies s'inspirant de calligraphies aux origines historiques diverses qu'il conviendra d'identifier au cas par cas. Ainsi, si le Zapf Chancery s'inspire de l'écriture humaniste du XVIe, le Snell Roundhand s'inspire plus des exploits calligraphiques du XVIIe, le Choc et le Mistral du travail gestuel des années cinquante, en relation à la fois à l'abstraction lyrique et au travail artisanal du peintre en lettres.

Quelques exemples : le Coronet (Robert Hunter Middleton, 1937), le scribe (Marcel Jacno, 1936), le Choc et le Mistral (Roger Excoffon, 1953 et 1955), le Snell Roundhand (Matthew Carter, 1965), le ITC Chancery (Hermann Zapf, 1979), le Matrix script (Zuzana Licko, 1992).

Choc

Mistral

Snell

Roundhand

Matrix

Script

Renard

LES HISTORIQUES

Ce sont les caractères qui se réfèrent à un mouvement de l'histoire de l'art et de la typographie qui n'a pas connu, jusqu'ici, la pérennité du style classique ou du style moderniste.

On trouvera ici les alphabets Art nouveau tel le Heckmann (Oto Eckmann, 1900) ou le fameux Auriol (Georges Auriol, 1900), les alphabets Art déco tels le Broadway (Morris Fuller Benton, 1929) ou le Parisian (1928), les alphabets constructivistes tels le VanDoesburgAT (Fontshop, 1993, d'après l'original de Théo Van Doesburg, 1925) ou le Sturm (Ernst Bayer, 1925). On trouvera ici les alphabets typiques des années 1970 tels le Stop (Aldo Novarese, 1970). On pourrait ranger dans une telle famille les alphabets Gothiques ou Frakturs qui constituent une classe à part dans la classification Thibaudeau en tant que forme première de la typographie avec les alphabets "gutenberguiens" du XVe et qui ne sont plus, aujourd'hui, utilisés que dans le milieu underground (le Totally gothic de Zuzana Licko, 1990), à cause, notamment, de leur utilisation massive sous le troisième Reich. On trouvera aussi les alphabets reproduisant les typographies des dessins animés et des comics américains des années 60 comme le Gilligan

LITHOS

TRAJAN

Goudy

Auriol

UAN
DOESBURG

GILLIGAN
ISLAND

Island !

Quelques exemples : le Goudy Text (Frederic W. Goudy, 1928-29), le Lithos (Carol Twombly, 1989), le Trajan (Carol Twombly, 1989), le Schwitters Architype (David Quay et Freda Sack, 1995, d'après l'original de 1927).

Renard

LES ORNÉS

Ce sont les caractères historiés (au travers desquels on raconte des histoires en y intégrant des signes icôniques) et les lettres ornées, extrudées ou ombrées. Ce sont les alphabets dédiés aux plaisirs ostentatoires, dilettantes, éphémères, anti fonctionnels, naïvement narratifs ou ludiques et critiques.

Il faut tout de même admettre que, dans ce dernier cas d'un projet artistique critique, il sera difficile de distinguer des fantaisies ornées de fantaisies plastiques (voir page 133).

Dans cette famille on trouvera aussi bien les alphabets sataniques ou érotiques dans lesquels les lettres sont constituées de diables grimaçant ou de couples copulant que les alphabets ornés du XIXe tel le Cottonwood, ou encore les productions critiques des MM tels que le Pasqua (1994) où les lettres modulaires sont construites par les pistolets automatiques utilisés par la police.

Quelques exemples : le Smoke, le Archer, le Rosewood, le délicieux Move Me MM (Fontshop, 1999) dans lequel une linéale fonctionnelle grasse se transforme par morphing en figures érotiques, le Bonne Fête maman (Sandra Chamaret-Sogral, 1999) qui est une Didone dessinée à l'aide d'un collier de perles (et l'on se trouve, ici à l'intersection des ornées et des plastiques)!

ARCHER

ROSE

Smoke

Fête

Renard

LES MANIÉRISTES

La notion de maniérisme est reprise ici au courant maniériste de la fin du XVIe qui voyait les artistes jouer de façon ludique ou critique avec tous les codes et le répertoire formel de leurs glorieux aînés de la première renaissance.

Les caractères maniéristes sont, d'abord les caractères qui citent des formes historiques en les retravaillant par rapport au codes ou aux techniques en usage au moment de leur recreation, qui travaillent à la manière de en ten-

tant de lier les codes formels de l'ancien et d'un actuel lui même historié. On trouvera ici le **Totally gothic** de Zuzana Licko (1990) ou le **Spindly Bastard** (appelé aussi **Barnbrookgothic**) de Jonathan Barnbrook (1990) qui citent la fraktur, le **FF Harlem** de Neville Brody (1993) qui transcode les typographies de blaxploitation (cinéma de série B noiraméricain) des années 70 dans des formes plus contemporaines (des années 90 !). On pourrait dire que les incises sont des maniéristes «classiques».

Les alphabets maniéristes sont aussi les abécédaires qui vont confronter en leur sein de façon ludique, expérimentale ou motivée, des traits formels renvoyant aux différentes familles des classification Thibaudeau et Vox Atypi ou jouer avec ces règles formelles de façon maniériste.

On trouvera ici le **Cooper black** (Oswald B. Cooper, 1921) qui graisse l'elzevirien **Cooper Old style** au point d'émousser ses empattements et de rapetisser ses contrepoinçons, le **Gararond** (Pierre Di Sciullio, 1995) qui affuble le garamond d'extrémités arrondies! On trouvera ici le **Copperplate Gothic** (Frédéric Goudy, 1901) qui est une linéale affublée de petits empattements qui rendent ses extrémités plus nettes (on peut tout de même se demander dans ce cas s'il s'agit d'un effet de style maniériste ou d'un subterfuge visuel fidèle aux idéaux fonctionnels des linéales).

On trouvera ici les alphabets post-modernes des années 80-90 tels le **Prototype** (Jonathan Barnbrook, 1990) ou le bien nommé **Fuboni Bold Remix** (Max Kisman, 1991) qui mixent linéales et caractères elzeviriens, capitales et basse-casse afin de mettre en tension caractères traditionnels et modernes, de dépasser la "table rase" moderniste et de jouer avec les codes établis dans une attention à l'hybride et à la mutation.

Quelques exemples : le **Totally gothic** de Zuzana Licko (1990), le **FF Harlem** de Neville Brody (1993), le **Gararond** (Pierre Di Sciullio, 1995), le **Copperplate Gothic** de Frédéric Goudy (1901), le **Fudoni Bold Remix** (Max Kisman, 1991).

Totally Gothic

Fudoni

**COPPER
PLATE**

**Cooper
Black**

Renard

LES PLASTIQUES

Les caractères plastiques sont les abécédaires qui vont s'inscrire dans un processus de travail créatif et expérimental des formes plastiques pour elles même ou dans un projet artistique (et, dans ce sens, on peut intégrer les polices critiques, par exemple ornées, dans une telle famille).

par exemple les OCR).

Quelques exemples : le OCR A (Adrian Frutiger, 1968), le Template Gothic (Barry Deck, 1990), le Stencil (R. H. Middleton, 1938), le Stamp gothic, le Emigre (Zuzana Licko, 1985), le Blur (Neville Brody, 1991).

STENCIL	Renard
STAMP GOTHIC	Renard

5.4.4.B.C LES SÉRIALES

Comme on l'a déjà évoqué, la nouvelle «super-famille» des sériales, née dans les années quatre-vingt, est une sorte de métafamille qui se superpose aux familles définies par la classification précédente distinguant les classiques des fantaisies. En effet, les polices sériales proposent de décliner, à partir d'un squelette identique, différentes versions présentant chacune des caractéristiques d'une famille précédemment étudiée .

Les polices sériales sont donc une extension de la notion de *série* de polices tant exploitée par le graphisme suisse fonctionnel et industriel avec les séries modulaires chiffrées exhaustives de l'Univers ou de l'Helvetica. La police sériale est, selon les propres termes de G. Blanchard: «un pack total de la typographie».

Dans cette famille on trouvera le Stone de l'américain Sumner Stone (1987), le Rotis de l'allemand Olt Aïcher (1989), le Monde du Français Jean-François Porchez (1995). Ces polices proposent, sous le même nom, une version elzévirienne réelle avec empattements, une version linéale grotesque sans empattement (mais dans un traitement souvent technique), une version linéale humaniste sans empattements, et enfin une version mixte à la fois maniériste et technique de par son traitement visiblement informatisé. Le hollandais Lucas de Groot est allé plus loin dans cette voie en proposant avec le Thesis (1994) une série au nombre incalculable de polices. Les polices Multiple Master sont également à ranger dans cette catégorie de polices totalisantes.

Ces caractères sont aussi des sortes de labels commerciaux, pratiques et parfois artificiels pour regrouper des polices aux traits formels parfois bien peu cohérents ou d'ailleurs articulés.

Au delà de leur dimension virtuelle, de leur idéologie de la mixité totalisante à la fois technique, commerciale et industrielle, ces caractères seront analysés en fonction des types prédéfinis dans la classification initiale.

LES TYPOGRAPHIES CLASSIQUES					
ELZÉVIRS	DIDOTS	MÉCANES	LINÉALES		
<p>HUMANES Renard</p> <p>GARALDES Renard</p> <p>RÉALES Renard</p> <p>INCISES</p>	<p>DIDOTS Renard</p> <p>OSTENTATOIRES Renard</p>	<p>MÉCANES Renard</p> <p>TRANSITIONNELLES Renard</p>	<p>GROTESQUES Renard</p> <p>GÉOMÉTRIQUES Renard</p> <p>FONCTIONNELLES Renard</p> <p>HUMANISTES Renard</p>		
LES TYPOGRAPHIES FANTAISIES					
CURSIVES	HISTORIQUES	ORNÉS	MANIÉRISTES	PLASTIQUES	TECHNIQUES
<i>Renard</i> ...	Renard ...	Beveve ...	Renard ...	RENARD ...	Renard ...
LES TYPOGRAPHIES SÉRIALES					
Rotis Rotis Rotis Rotis ...					

5.4.5 L'ANATOMIE DU TEXTE (MACROTYPOGRAPHIE)

LE FORMAT

La page d'un imprimé a d'abord un format : la forme de l'élément matériel, le plus souvent de papier, qui va servir de support au texte. Théoriquement ce support peut avoir n'importe quelle forme. Pratiquement il est le plus souvent rectangulaire. Il est dit à l'italienne lorsqu'il est horizontal et à la française lorsqu'il est vertical. Le format en vigueur en France s'inscrit dans la normalisation internationale ISO définissant une série A correspondant aux formats administratifs ou de bureautique et des séries B et C utilisées pour envelopper les formats A. Au delà de ces formats administratifs A, l'analyse sémantique du format se fonde sur l'analyse des signifiés de la forme en général (3.1.a.5 et 3.2.3), sur l'analyse de la taille de l'image (3.1.a.1) et du contexte de médiation de ce format qui définit aussi un support (2.1.8).

LES MARGES

Ces espaces blancs qui entourent le texte et les illustrations ont d'abord des fonctions pratiques : elles isolent, individualisent le texte et les illustrations. Elles indiquent la zone du champ visuel à considérer en conséquence. Les marges de l'imprimé retrouvent les fonctions du cadre de l'image. Elles permettent de tenir le livre sans que les doigts

n'empiètent sur le texte. Elles libèrent l'espace nécessaire à la reliure.

Les marges assument également des fonctions symboliques : elles participent à l'équilibre optique des noirs et des blancs, des parties imprimées et de la page blanche. Elles participent à l'aération ou à la saturation du support d'information et donc à une économie symbolique des formats : une mise en page aérée sera plus élégante et luxueuse aussi parce qu'elle n'aura pas comme visée première de rentabiliser le format.

Une page de livre présente cinq types de marge qui encadrent le rectangle destiné à recevoir le texte ou rectangle d'empagement :

> la marge de tête (ou blanc de tête), située au dessus du rectangle d'empagement, est la marge la plus visible. On pourra aérer nettement le document et le rendre moins agressif et oppressant en l'augmentant.

> la marge de pied (ou blanc de pied), située en dessous du rectangle d'empagement, est la marge la moins immédiatement perceptible. Elle recevra souvent les annotations annexes tels que les renvois ou le foliotage.

> la marge de couture (ou blanc de couverture ou marge de petit fond) permet d'éloigner le texte de la couture et de prévenir le fait que le lecteur ne "croque" l'ouvrage en le consultant.

> la marge de grand fond (ou blanc de grand fond) est la marge extérieure de l'ouvrage. Elle isole le texte de l'environnement de l'imprimé. Une marge de grand fond importante recevra des informateurs divers : exergues, notes, images... Elle donnera de surcroît une impression de luxe en aérant le document.

Traditionnellement, une règle détermine le rapport de proportion entre les différentes marges : petit fond < tête < grand fond < pied.

LES JUSTIFICATIONS

La justification d'un texte va définir la longueur de la ligne de texte et la structuration de ces lignes en vue de créer des blocs de texte (voir ci-dessous).

La relation entre la longueur des lignes, le corps des caractères et l'interligne détermine grandement la lisibilité du texte. Des lignes trop longues empêchent de facilement revenir au début de la ligne suivante. Des lignes trop courtes rendent la lecture nerveuse, heurtée et fatigante. Elles multiplient les césures syllabiques.

Dans le cas d'un texte justifié (voir ci-dessous), des lignes trop courtes rendent la maîtrise des blancs, des approches et des lézardes (des contreformes vides qui viennent lézarder le gris optique des blocs) délicates. Il est pratiquement conseillé de ne pas composer des blocs justifiés en lignes de moins de 45 signes. En deçà de cette limite, on devra recourir à la composition ferrée (voir ci-dessous).

LES DISPOSITIONS DU TEXTE

On a l'habitude de définir cinq grandes typologies de composition du texte : le texte en drapeau, à gauche et à droite ; le texte justifié ; la composition en alinéa et le texte centré.

La configuration la plus adaptée à la lecture occidentale de gauche à droite est l'alignement (ou justification ou ferré) à gauche.

LE TEXTE EN DRAPEAU APPUYÉ À GAUCHE

Le texte ferré à gauche ou fer à gauche, souvent utilisé sur les colonnes des magazines, permet une lecture aisée et propose une configuration typographique satisfaisante car les blancs restent bien réguliers et ne peuvent pas créer de lézarde. C'est une configuration pratique et visuelle souvent utilisée dans les textes à lignes courtes mais elle doit être gérée avec soin, d'abord pour des raisons formelles : les lignes courtes et longues doivent être rythmées, ensuite pour des raisons fonctionnelles : les césures doivent être traitées logiquement par rapport à la syntaxe et à la structure générale du texte.

LE TEXTE JUSTIFIÉ

Le texte peut recevoir une deuxième justification à droite. On parle alors de texte justifié (ou texte en pavé). Cette composition est dite forcée (donc «pas du tout recommandable» selon M.Paris) lorsque les mots de la dernière ligne, même courte, s'étendent sur toute la colonne. La structuration du texte s'efface dans la forme neutre du rectangle. La lecture se banalise dans une sorte de "texte au kilomètre". Mais des lézardes peuvent se créer par la variation des blancs due à la double justification, et notamment dans le cas d'une composition forcée.

LE TEXTE EN ALINÉA

Lorsque la structure sémantique du texte est soulignée par des retours à la ligne, des sauts de ligne ou des découverts (on dit aussi rentrée ou renforcement) en début de chapitre qui viennent équilibrer le blanc de la fin du chapitre précédent, on parle de texte en alinéa (du latin ad lineam, à la ligne).

C'est la disposition la plus classique et la plus fonctionnelle. Non seulement, comme dans le texte justifié, la typographie s'efface dans des lignes de même longueur, mais le travail du lecteur est encore aidé par la visualisation de la structure rédactionnelle du texte. Selon Muriel Paris, cette composition apporte respiration au texte et lumière à la page.

Les renforcements trouvent leur origine aux tous débuts de la typographie. Ils sont en quelque sorte la trace de l'absence des délicieux «pieds de mouche» (¶ puis§), souvent imprimés en rouge et qui pouvaient être placés au milieu d'une ligne, mais qui se retrouvèrent, avec l'apparition du retour à la ligne à la fin du Moyen Âge, en alinéa : à la ligne.

L'habitude de séparer les paragraphes par du blanc est née de l'influence de la dactylographie sur la typographie

dans un souci d'ergonomie visuelle.

Le premier paragraphe d'un texte composé en anilée occupe déjà une position remarquable : traditionnellement, il n'a pas à être distingué par un découvert en début de première ligne.



Il existe une autre manière, plus rare et plus didactique, de démontrer visuellement la structure du texte, c'est la composition dite en sommaire qui consiste à sortir la première ligne au lieu de la rentrer.

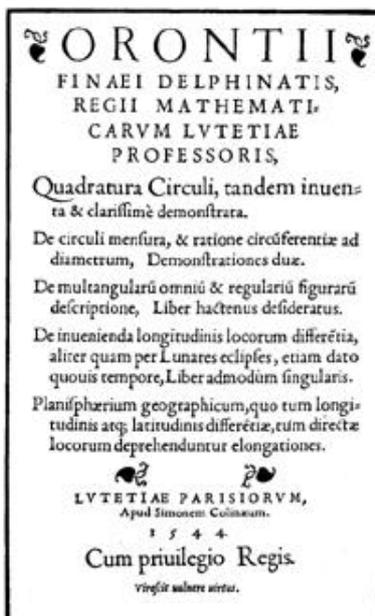
LE TEXTE FERRÉ À DROITE

Le texte peut aussi être ferré à droite. Le texte en drapeau appuyé à droite (ou fer à droite) est peu lisible, l'œil devant entamer la lecture sur des lignes inégales. Il va être utilisé en fonction de son effet graphique prégnant, par exemple en renforçant la fonction d'accroche d'un slogan publicitaire. Il va être utilisé en contraste avec le texte principal, par exemple dans le cas d'une légende. Il peut être aussi fonctionnellement utilisé sur la partie gauche d'une page.

LE TEXTE CENTRÉ

Le texte peut être aussi centré (ou sommaire brisé) dans une configuration qui trouve ses sources dans la typographie "classique" des XVIe, XVIIe, XVIIIe siècles et les plaisirs raffinés de la poésie. Cette configuration symétrique, très visuelle et décorative est utilisée dans les titrages des magazines en contraste avec des colonnes rectilignes ; dans la composition de sujets "classiques" tels les poèmes, les pages de titre, les pamphlets ; ou dans les imprimés de circonstance qui veulent faire appel à certaines valeurs traditionnelles et institutionnelles tels que les menus, les cartes d'invitation, les faire parts....

page typographiée
Simon de Colines, 1544



L'INTERLIGNAGE

L'interlignage désigne, comme son nom l'indique, l'espace vertical séparant les lignes de texte (et théoriquement, leurs lignes d'appui). Cet espace est proportionnel au corps des caractères. Il est originellement défini par l'espace laissé au dessus et au dessous du dessin gravé sur la surface d'œil du caractère de plomb.

Pour un confort de lecture, il doit être supérieur au blanc de l'espace-mot et ne doit jamais être d'une valeur inférieure à celle du corps. Il gagne souvent à être augmenté pour alléger la page et faciliter la vision des lignes. L'interlignage est défini par défaut par le logiciel XPress en augmentant de 20% la valeur du corps mais il est recommandé de le définir soi-même. Pour un texte de labeur, il est d'usage de définir sa valeur en rajoutant deux points à la valeur du corps. On obtient ainsi les couples 8/10, 10/12 (corps/interlignage).

Plus le corps est fort, moins le texte réclamera d'interlignage, mais des textes denses (lignes longues, caractères graissés, faibles corps, hauteur d'x importante...) en demanderont plus. Un interlignage serré donnera un texte compact et difficile à lire.

L'interlignage doit également gèré en fonction des marges : un grand interlignage a besoin de larges marges pour une bonne perception du bloc-texte.

LES GRILLES MODULAIRES

Une grille ou gabarit de mise en page ou tracé régulateur est, selon Rudy Ruegg et Godi Frölich (Bases typographiques, 1972), «une trame typographique» qui permet de déterminer une mise en page dans laquelle les différentes composantes typographiques s'articulent de façon cohérente. La trame permet de définir un rectangle d'empagement et de le structurer en surfaces horizontales et verticales, en marges, en gouttières (marge séparant deux blocs), d'y ordonnancer les titres, les textes courants, les illustrations et les légendes.

La dénomination de grille modulaire est remarquable. Le module, c'est à la fois un élément de construction, une structure, et un appel à la modulation, à la combinatoire. Cet élément d'architecture du texte et des images permet de maintenir auprès du récepteur l'idée d'une identité graphique. La grille, le plus souvent géométrisée et construite, est la base et la référence pour toutes les «modulations» des pages du document : la disposition de chaque page varie mais s'appuie toujours sur la grille. Cet élément primordial d'identité graphique est nécessaire pour toute document composé de plusieurs pages et évidemment pour les publications à périodicité (magazine, hebdomadaire...).

Les pays d'influence germanique respectent la grille modulaire moderniste issue de l'école suisse des années 60. Il s'agit d'une grille neutre et rigoureuse fondée sur l'inscription de neuf carrés égaux dans une forme englobante elle-même carrée. Cette grille définit trois colonnes de texte.

Les pays d'influence anglaise et américaine adoptent des configurations beaucoup plus libres, les variations de la mise en page pouvant conduire jusqu'à la destruction de l'idée même de grille.

LES PRINCIPES DE MISE EN PAGE

L'analyse de la composition du texte obéit bien sûr aux principes de la composition en général (3.1.a.9) mais on peut distinguer, comme le fait Dominique Chapon, six différents types de mise en page correspondant à différents modes de lecture, à différentes attentes des lecteurs et à différentes fonctions du document imprimé :

COMPOSITION UNIFORME

Pour une lecture intégrale avec un intérêt égal, par exemple pour la lecture d'un roman, la typographie va devoir s'effacer. Un gabarit normalisé va être mis en place définitivement et on ne va ménager aucun effet typographique : on utilisera des marges identiques et un caractère de labour toujours de même corps.

COMPOSITION HIÉRARCHISÉE

Pour une lecture intégrale avec un intérêt variable, par exemple pour la lecture d'un quotidien, d'un magazine grand public, on devra structurer la typographie afin de hiérarchiser les informations. On jouera sur des pavés valorisés ou minorés par leur taille et leur positionnement. On travaillera sur le corps, les styles et les invariants typographiques des caractères, sur les encadrés et les soulignés, sur l'utilisation de la couleur... enfin sur tout ce qui permet une hiérarchie des valeurs typographiques.

COMPOSITION PONCTUÉE

Pour une lecture sélective avec un intérêt égal, par exemple pour la lecture très rapide voire pour le survol de textes dont à priori toutes les informations pourraient intéresser le lecteur, par exemple dans le cas d'une documentation technique ou juridique, on va guider la lecture. On va faciliter l'exploration du texte en mettant pédagogiquement en valeur les mots-clé, en jouant avec la ponctuation, les retours à la ligne, les blancs typographiques, l'interlignage...

COMPOSITION MODULÉE

Pour une lecture sélective avec un intérêt variable, par exemple en ce qui concerne la lecture de magazines mensuels ou d'hebdomadaires dans lesquels le lecteur n'est concerné que par un nombre limité d'articles, les ensembles rédactionnels vont être à la fois hiérarchisés et ponctués.

COMPOSITION RYTHMÉE

Pour la recherche avec un intérêt égal d'une information précise, par exemple dans le cas d'un annuaire, d'un horaire, d'un listing quelconque, on privilégiera une certaine répétitivité, une certaine uniformité de la mise en page susceptible de permettre au lecteur de repérer l'information recherchée. Cette uniformité intègre une hiérarchisation visuelle des éléments typographiques mais qui sera répétitive et formera finalement une configuration rythmique.

COMPOSITION MOSAÏQUE

Pour une lecture de recherche et/ou d'agrément avec un intérêt variable, par exemple en ce qui concerne la lecture de magazines, d'ouvrages de vulgarisation, on va proposer une mise en forme ouverte et tridimensionnelle où chaque élément de la mise en page (image, texte, graphisme...) va devenir comme le fragment d'une mosaïque. Cette configuration éclatée et multidimensionnelle apparaît comme le fruit de ce que Abraham Moles appelle la culture mosaïque, héritière de la société marchande d'abondance de produit et d'information. Cette mise en forme est comme le correspondant papier de l'écran informatique et du multimédia.

MÉTHODOLOGIE D'ANALYSE DES SIGNES TYPOGRAPHIQUES

› On s'attachera d'abord à la manière dont ce texte est traité microtypographiquement en termes de choix :

- de classification des caractères
- d'invariants typographiques (fonctions capitale / bas de casse ; romain / italique)
- d'anatomie du caractère et du mot (graisse, chasse, corps, approche, espace)
- de traitement plastique (formel, coloré...) des caractères.

› On s'attachera ensuite à la manière dont ce texte est traité macrotypographiquement en termes de choix :

- d'un format (forme, taille, contexte de médiation) mais cette rubrique risque d'être redondante avec la grille d'analyse de l'image et sa rubrique taille de l'image.
 - d'un gabarit et d'un principe de mise en page (grille rigoureuse d'obédience suisse, grille plus libre, absence de grille ; composition uniforme, hiérarchisée, ponctuée, modulée, mosaïque)
- puis plus finement en termes de choix :
- d'un rectangle d'engagement qui est lié à la définition de marges
 - de disposition des blocs de texte (fer à droite, en alinéa...)
 - de l'interlignage des différents blocs de texte

› Il faudra ensuite considérer les dénotations et les connotations de l'ensemble des signes repérés et exploiter ces signifiés en les confrontant aux significations issues de l'analyse du texte et de l'image.

Il faudra enfin définir le message textuel/ typographique synthétique puis le message global formé par le «tissu» texte/image. Afin d'effectuer ce travail de synthèse il faudra être particulièrement attentif aux signifiés récurrents, aux notions qui seront capables de constituer la colonne vertébrale des significations de l'ensemble du message plastique icônique et textuel. Ils faudra repérer les notions qui fédèrent, qui agrègent le sens.

Tableau analytique 4
Le message typographique

