

L'INSERTION DU VERBAL DANS LE DISCOURS VISUEL DE PELLAN

Fernande Saint-Martin

L'ÉMERGENCE AU XX^e SIÈCLE de nombreux mouvements artistiques figuratifs, abstraits ou semi-abstraits, interpelle de façon tout à fait neuve le travail d'interprétation de la critique d'art. Au sein du raffermissement de l'iconologie opéré par Panofsky et son épanouissement dans l'analyse rhétorique, la démarche de la critique d'art pouvait presque se concevoir comme une activité littéraire. Il lui appartenait, en effet, de tisser par des moyens verbaux des relations signifiantes entre les divers objets reconnus dans la représentation visuelle: montagne, lac, femme, etc., campés dans des contextes divers. Les qualités intuitives ou l'érudition culturelle du commentateur devait lui permettre de suppléer au non-dit qui subsistait et hantait ces objets visuels pour créer les liens hypothétiques entre des objets nommés par le regard. A la limite, ce discours n'est que commentaires sur un titre; que resterait-il des interprétations du tableau de Picasso, si l'on en extrayait les inférences provenant du terme "Guernica" qui en forme le titre? Ou plus paradoxalement encore, cette démarche a pu aboutir à la somptuosité d'un ouvrage, comme "La Peinture incarnée" de G. Didi-Huberman, consacré à un tableau qui jamais n'exista, le "chef-d'oeuvre inconnu" de Frenhofer.¹

Non seulement la production d'oeuvres visuelles ne se prêtant à aucun découpage de type iconique, mais aussi le désir que le message de l'artiste visuel ne soit pas totalement recouvert par les projections, si subtiles et poétiques soient-elles du critique d'art, ont fait naître le désir d'une approche plus rigoureuse de l'oeuvre visuelle, où le sémantique serait plus solidement ancré dans les caractéristiques les plus spécifiques du langage visuel lui-même.

L'apport le plus décisif des chercheurs qui ont tenté, à partir de Greimas, de constituer une sémiotique visuelle doit sans doute être cherché du côté des méthodologies d'analyse qu'ils ont instituées.² Maintenant la distinction de Hjelmslev entre le plan de l'expression et le plan du contenu, dans le discours visuel autant que dans le discours verbal, ils ont posé la nécessité d'une description ou d'un réportoriage exhaustif des composants de chaque série, permettant de fonder le système des homologies entre les deux plans.

Au plan de l'expression, en particulier, ils cherchèrent à distinguer un niveau plastique et un niveau "figuratif," de décrire soigneusement les formants de l'un et l'autre, en vue d'en déceler les interrelations possibles. Ces relations étaient fort asymétriques, puisqu'en continuité avec les traditions de l'iconologie, cette sémiotique visuelle définissait le niveau figuratif comme le niveau du contenu de l'oeuvre plastique. Mais pour cette raison même, il devenait important de s'adresser dans un moment important de l'analyse à la nomenclature et la description de ces éléments dits figuratifs.

Comme la plupart des théories ne définissent pas leurs outils conceptuels fondamentaux, qui semblent avoir la force de l'évidence, nous tenterons de définir le sens que prend ici le terme de "figuratif." Selon les présupposés de la "sémiotique du monde naturel," on peut croire que le figuratif dans l'oeuvre visuelle correspond à des régions ou agglomérats où le perceuteur "reconnaît" une image mimétique d'un objet de la réalité naturelle, soit "l'iconisation, visant à revêtir exhaustivement les figures de manière à produire l'illusion référentielle qui les transformerait en images du monde," selon la formule de Greimas.³ C'est le produit du premier niveau pré-iconographique défini par Panofsky, où à partir "l'équipement" perceptuel commun, le spectateur reconnaît des formes particulières dans la représentation visuelle qu'il peut identifier par des mots.⁴ Nous appellerons ces regroupements, indifféremment, des signes figuratifs, des signes iconiques, des signes ou des images mimétiques.

A côté de cette relation qui s'établit entre le signe visuel et un objet existant dans la réalité externe, une composante essentielle du signe iconique est donc qu'il peut être nommé, recevoir un nom, un vocable, un mot, qui pré-existe dans les dictionnaires ou lexiques de la langue; pour cette raison, nous appellerons ces éléments verbaux, qui sont partie constituante d'un signe figuratif: un lexème. Selon Greimas, un aggrégat visuel qu'on ne peut "nommer" n'a pas atteint sa pleine iconisation, ne constitue pas un signe figuratif au sens plein.⁵ C'est pourquoi on peut supposer que l'ensemble des signes iconiques constitue un certain type de réseau verbal au sein de la représentation plastique.

Nous ne reprendrons pas les démonstrations de Umberto Eco à l'effet, qu'au plan de la relation entre un signe iconique et un objet de la réalité externe, on ne peut établir de base de similitude réelle. De fait, la ressemblance dite iconique s'institue uniquement entre des percepts actuels, construits dans le champ visuel, et des traces mnésiques de percepts anciens acquis en rapport avec des objets de la réalité externe, selon un mode de perception culturellement codé.⁶ Ce niveau dynamique de l'action de la perception dans le processus de la relation à l'oeuvre visuelle exigera certes, comme l'a finalement reconnu Eco, une familiarisation plus grande de la sémiologie visuelle avec les mécanismes et les fonctions de la perception.

L'opération de nomenclature des formes iconisées ou figuratives présentes dans une oeuvre visuelle est une activité spécifique, qui ne doit pas être confondue avec les processus d'interprétation agissant par analogies ou inférences. La tradition iconologique de Panofsky le reconnaissait implicitement en excluant autant que possible toute lexicalisation comprenant des épithètes, des termes de mouvement, des effets de texture, des indications de positions, etc. pour s'en tenir à des listes de termes, souvent des substantifs, qui seraient garants de l'objectivité de la description. Mais l'absence d'une méthodologie explicite à ce niveau a souvent entraîné le discours pré-iconographique à se constituer sous une forme narrative, où les inférences sont déjà présentes au sein des nomenclatures. Ainsi du bilan perceptif célèbre de Panofsky : "un groupe de treize hommes à table," dont le dernier terme pointe plus naturellement vers la Cène qu'une expression plus constative posant : "treize hommes sont assis des trois côtés d'une table." En iconologie traditionnelle, le trajet perceptif s'achève à ce niveau et la "reconnaissance naturelle" d'objets semble représenter, comme l'a observé Rudolf Arnheim, la permission que se donnent les spectateurs de ne plus "percevoir" un champ visuel déterminé comme "connu."⁷

En instituant la nécessité de décrire distinctement un plan plastique et un plan figuratif, la sémiotique visuelle greimassienne semblait se distinguer radicalement de l'approche iconologique, dont elle demeurait cependant complètement dépendante sur le plan sémantique, puisqu'elle identifiait le "contenu" de l'oeuvre ou son sens aux notions que véhiculent les signes figuratifs, iconiques, liés à l'intertexte verbal.

Jouant de l'impact des percepts visuels anciens sur la reconnaissance perceptuelle actuelle de formes iconiques, Jean-Marie Floch s'autorise, dans son analyse du niveau figuratif de l'oeuvre "Composition IV" de Kandinsky à une forme de déduction, voulant que les formants plastiques actuels partialisés (des segments d'arc, des taches blanches, etc.), difficilement iconisables, pouvaient être dotés du sens figuratif des formes iconiques pleines déjà produites par l'artiste et où de semblables éléments avaient servi à construire un signe manifestement figuratif; ainsi par ressemblance, des segments d'arc figureront non seulement des "chevaux," mais on leur attribuera des "cavaliers," en l'absence de tout substrat concret, parce qu'ailleurs Kandinsky a parfois produit des images de cavaliers sur leur monture.⁸ Non seulement, on est ici en présence d'une démarche qui dépasse à la fois la description et l'interprétation, mais on contrevient à une caractéristique fondamentale du langage plastique, soulignée par Eco, à l'effet que des formants plastiques n'ont pas de sens par eux-mêmes, mais uniquement dans le contexte où ils sont placés : ainsi le groupement de deux points surmontant un demi-cercle peut selon le cas figurer yeux et bouche, un raisin, une banane.⁹ Mais il faut peut-être conserver de cette démarche la possibilité de désigner des régions plastiques comme offrant des "effets

d'iconisation" susceptibles, à côté des iconisations pleines, de contribuer à certains effets de sens dans une oeuvre.

La tentative la plus systématique, à ce jour, de description d'un niveau figuratif parallèle à la description d'un niveau plastique a été réalisée par Félix Thürlemann, dans son étude de trois peintures de Paul Klee. Deux d'entre elles peuvent être définies comme "semi-figuratives" puisqu'elles présentent des "objets reconnaissables" mais dans un espace non-naturaliste, alors que la troisième serait davantage qualifiée d' "abstraite." Cependant même si l'auteur affirme avoir pris la précaution de faire valider par un groupe d'observateurs, la nomenclature des "objets figuratifs" nommables dans l'oeuvre, les analogies et inférences y sont aussi nombreuses que les descriptions factuelles : un triangle la pointe en bas, y devient une colline, tout cercle devient un astre, un rectangle ressemblerait à un minéral, etc.

Sans reprendre l'analyse que nous avons faite de cet ouvrage,¹⁰ soulignons certains points plus pertinents sur le plan théorique. Notons tout d'abord que pour l'oeuvre intitulée "Analyse de la plante," Thürlemann convient que l'analyse du niveau figuratif ne serait pas suffisante pour déterminer le sens ou contenu de l'oeuvre, en dépit du postulat initial à ce sujet. D'autre part, il est manifeste qu'un regroupement de signes figuratifs/verbaux reconnaissables dans une oeuvre ne peut représenter que de très lointaines analogies avec un texte verbal où sont explicitées avec les fonctions grammaticales, les relations réciproques des termes pouvant faire sens dans un énoncé.

Non seulement l'appareil linguistique verbal subit des transformations majeures lorsque la représentation de mot cherche à s'insérer dans un texte visuel, mais les éléments constitutifs des signes iconiques doivent concrètement s'intégrer dans les interrelations de variables visuelles qui n'ont jamais été pertinentes dans les contextes verbaux : dimension, chromatisme, texture, orientation, etc. S'ils conservent la discontinuité propre à la chaîne verbale, ils sont devenus réversibles et non-linéaires, puisqu'on peut les "lire" de droite à gauche, de bas en haut, l'un derrière l'autre ou parfois se superposent partiellement ou totalement. Ils appartiennent maintenant à une structure spatiale, relevant d'une syntaxe géométrale dont la grammaire verbale ignore tout.

Manifestement les lexèmes iconiques ne peuvent être mis en correspondance avec les nécessaires morphèmes "vides" ou syncatégorématiques, les mots-charnières marquant la causalité, le but, la restriction, la force illocutoire, etc. sur lesquels s'appuie la logique des énoncés. En contre-partie, on pourrait rappeler l'observation d'Eco, selon laquelle un signe iconique ne peut être décrit par un seul lexème, mais bien par une suite de mots ou de phrases en apposition, si l'on veut rendre compte de l'information qu'il véhicule : ainsi l'image d'un cheval s'expliquerait par des mots indiquant son type, sa couleur, sa taille, sa position, s'il est au

repos ou s'il trotte, et dans quelle direction, etc.¹¹ C'est dire qu'une région visuelle doit être décrite selon l'ensemble des variables visuelles fondamentales, sans cependant que soient définies à ce moment les interrelations de l'image avec les régions visuelles qui l'entourent.

Même s'ils ne se servent pas de cet argument, il faut convenir que Floch et Thürlemann n'ont pas d'autres recours pour qualifier le mode de discours visuel qui prendrait son sens dans l'iconique/verbal que d'en faire un discours "poétique," où le verbal ne relèverait plus de la syntaxe de la prose normale. La difficulté cependant, c'est qu'il n'existe pas, à ce jour, de théorie spécifique sur la syntaxe de la poésie qui puisse rendre compte de modes de jonctions des mots et de leurs fonctions spécifiques dans le texte artistique "poétique." Dans ce contexte, l'arbitraire d'une forme d'associationnisme règne, dont la fonction est le plus souvent une réduction du sémantique, comme le signalait Lacan, à partir d' "un appauvrissement intellectualiste qu'elle impose à l'image."¹²

Par ailleurs, il est manifeste que la sémiotique visuelle greimassienne, en dépit de son souci de ne pas ignorer totalement le niveau de l'expression plastique dans l'oeuvre visuelle aboutit, à partir de ses présupposés sémantiques logocentristes, à ne tenir aucun compte de larges sections du champs visuel "innommables," comme facteurs de production du sens, un déni qui sera d'autant plus grave qu'une oeuvre visuelle sera plus largement non-figurative ou abstraite.

Pour sa part, la sémiologie topologique a cru nécessaire de formuler les bases d'une grammaire du langage visuel qui s'appliquerait à tous les types de langage visuel, quel que soit leur style ou mode de composition, à partir d'une attention plus grande portée aux mécanismes des processus de perception.¹³ Dans ce contexte, les signes iconiques, même s'ils apparaissent toujours liés à des lexèmes, sont avant tout définis comme des percepts produits par certaines règles syntaxiques gestaltiennes, en particulier la pression de la bonne forme, qui tend à faire associer certaines régions du champ visuel à des percepts de formes simples, déjà connues et aisément identifiables.

Ayant déjà proposé une analyse syntaxique¹⁴ de l'oeuvre de Alfred Pellán, intitulée "Mascarade," une huile sur toile de 1942 faisant partie de la collection du Musée d'art contemporain de Montréal, nous nous proposons dans cette étude d'approfondir la nature de son réseau iconique/verbal et de son insertion dans le tissu visuel. Nous devons faire appel aussi bien à diverses hypothèses de la linguistique verbale qu'à celles de la sémiologie psychanalytique, dans l'espoir d'apporter une contribution à l'élaboration d'une sémiologie générale, souhaitée par Saussure, pouvant éclairer l'un par l'autre les systèmes de signes verbaux et visuels et leurs modes particuliers d'interrelations.



ALFRED PELLAN, *Mascarade*, oil on canvas, 1942.
MUSEE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTREAL

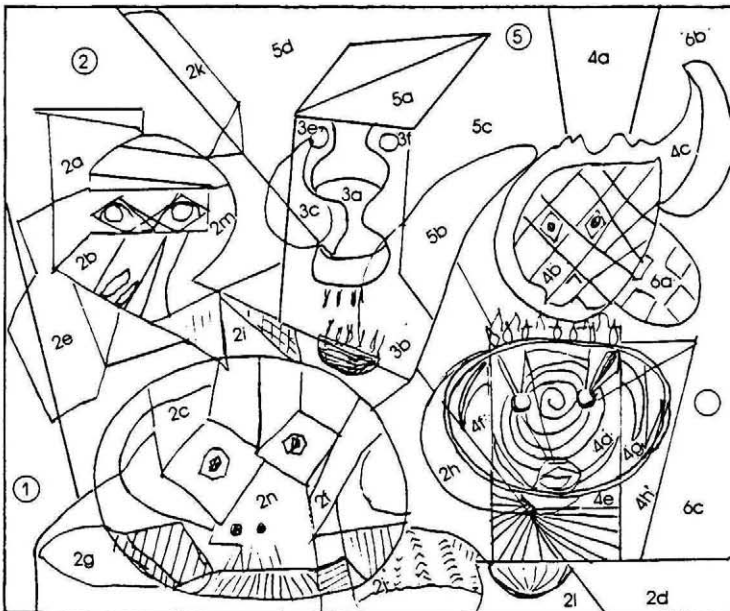


Illustration B : Différenciation des régions en sous-régions, par vision fovéale/maculaire.

Etablissement du réseau iconique

Dans cette étude sur l'insertion du discours verbal dans le discours visuel, nous ne nous attarderons pas au terme qui désigne le titre de l'oeuvre: "Mascarade," parce qu'associé sans doute à l'oeuvre, il n'est pas inscrit dans la matérialité du champ visuel, comme ont pu l'être certains termes dans la peinture cubiste ou post-moderniste. Non seulement titre et oeuvre visuelle appartiennent ici à des systèmes sémiotiques différents et parallèles, mais l'oeuvre ne perdrait rien de sa structure de texte visuel, si on la désignait par un autre vocable.

Afin de permettre l'identification des régions du champ visuel, l'oeuvre a été divisée en six grandes régions, numérotées de 1 à 6, lesquelles ont été divisées en sous-régions identifiées par l'ajout de lettres alphabétiques minuscules à l'identification de la région (R₁, R_{2a}, R_{2b}... R_{3a}, R_{3b}... R_{4a}, R_{4z}... etc.) (cf. Illustration B).

Une enquête a été menée auprès d'une dizaine de percepteurs, à qui il était demandé de dire s'il y avait des sections de l'oeuvre qu'ils pouvaient "reconnaître" et identifier par un lexème. Ils étaient priés de s'en tenir à des dénominations/désignations, fondées sur une interprétation purement perceptuelle, et non de produire des connotations, découlant d'une interprétation culturelle et symbolique, comme "il y a là quelque chose qui me fait penser à du cosmogonique," ou "ça me rappelle l'art égyptien, ou encore un monde de bactéries, etc." En général, ces connotations rapides visent moins à l'identification iconique d'un objet qu'à une extrapolation à l'ensemble de l'oeuvre d'un effet iconique découlant, à tort ou à raison, de régions difficilement identifiables.

Même si l'oeuvre de Pellan peut être qualifiée de "semi-figurative," comme les deux premières oeuvres de Klee analysées par Thürlemann, (et peut-être à cause d'une autonomie plus grande laissée aux observateurs), il s'est avéré beaucoup plus difficile d'établir une liste des signifiants iconiques de "Mascarade," susceptibles de faire l'objet d'un consensus parmi les observateurs quant aux lexèmes qui puissent leur être fermement associés.

Par contre, le processus de découpage perceptuel de ces zones iconiques semble largement similaire. Cinq zones furent unanimement retenues: R_{2a}, R_{2n}, R_{3a}, R_{4b} et R_{4d}. A partir des indices fournis par les "paires d'yeux et de narines," les régions R_{2a}, R_{2n} et R_{4b} furent désignées comme représentant des "visages"; par contamination des mêmes indices sans doute, un observateur identifiera aussi des "visages" dans les zones R₃ et R_{4d}. D'autres percepteurs lexicaliseront plutôt les trois premières régions comme des "têtes," des "masques," mais avec des variantes objectales importantes. Pour l'un, il s'agit de "trois têtes/visages" graduées dans la dimension: une grosse (R_{2n}), une moyenne (R_{4b}) et une petite (R_{2a}), par suite d'un raccourcis établi dans la distance. Mais pour l'autre, il s'agit de deux

“têtes” de dimensions relativement égales (R2a et R4b) et d’une plus grosse “tête.” Pour un autre percepteur, il n’y aura que “deux têtes” (R2a et R4b), alors que la région R2n sera identifiée à “un gros oeuf embryonnaire,” ou à un animal, dans lequel les indices des “yeux et narines” ne jouent qu’un rôle partiel et local, comme dans certaines images de foetus animal/humain. Ou encore, les deux têtes sont localisées en R2n et R4d, le R2a, non-visage, étant interprété comme “une table.”

Ceux qui ont reconnu des “têtes” ont déterminé d’autres indices internes comme des “lunettes” ou des indices externes à la forme principale, comme des couvre-chefs avec plume et panache. Pour ceux qui n’ont “vu” que des “visages,” ces indices sont moins liés par inférence et le R4c disparaît comme “panache” pour devenir “un canot” et les “effets de chevelure” parfois reconnus dans R2c seront lexicalisés comme représentant des “gratte-ciel.”

Finalement les deux autres zones qui ont été visées par tous les observateurs renvoient à un très grand éventail de lexèmes, différents pour chacun. Si par sa position sous la “tête,” la région R4d a parfois été désignée comme une sorte de “torse solide et rectangulaire,” cet effet iconique disparaît pour d’autres qui ancrent plutôt leurs reconnaissances d’objets dans le seul ovale interne qui le traverse. On y “reconnaît” soit une “cible,” peinte sur un fond blanc plane où sont ancrées deux fléchettes: d’autres y voient au contraire une “spirale” qui se gonfle ou se creuse en abîme, ou un “cadran solaire” spécifié par des triangles d’ombre, ou un “visage” (deux yeux formés par les cercles rouge/noir et la bouche située sur le rebord interne inférieur de l’ovale) ou encore des “seins et organe génital féminin” (à partir des mêmes deux cercles et de la région plus informelle inférieure), des viscères ou intestins, etc.

Quant à la région R3, si on y reconnaît un “visage” (induit par les deux paires d’yeux et de narines, similaires à ceux des “visages” adjacents, avec ou non des dents noires et rouges), d’autres y reconnaîtront plutôt un “torse,” plutôt féminin (une “bonne femme,” tête et poitrine confondues dans la région noire, “taille” mince et blanche, “jupe” rouge). D’autres encore y reconnaîtront plutôt un “coeur de pomme,” un “animal biomoléculaire,” un sablier, des haltères, etc.

Si l’on doit constituer le niveau figuratif, seul fondement de la production du sens dans la sémiotique visuelle, sur des bases iconoverbales relativement stables et acceptables pour l’ensemble des spectateurs, (tous d’ailleurs présumés compétents dans ce contexte), il faudra concentrer sur les trois régions produisant les lexèmes de “visages” ou de “têtes,” l’axe sémantique fondamental. On pourrait homogénéiser ces deux réposes dont la diversité ne résulte (mais est-ce vraiment marginal?) que d’une appréciation perceptuelle différente de la qualité volumétrique de la région qu’ils désignent, plus que d’une différenciation notable dans le rappel du percept mnésique lié à un objet existant dans le réalité externe.

L’absence de tout consensus sur la reconnaissance iconique/lexicale des deux

dernières régions nous obligerait à les exclure du réseau verbal de base. Il faut noter en outre que la reconnaissance par un perceuteur de “visages” dans chacune d’elles entraîne une certaine hésitation à accepter le terme de comptabilisation “trois,” en rapport avec les “têtes/visages” précédents comme formellement acquis en tant que substrat verbal. Cette hésitation permettrait de résister éventuellement à l’attracteur sémantique que peut représenter le jeu du triangle dans les narrations bourgeoises ou la triade familiale, ou la triangulation parents — combinés et enfant dans l’univers psychanalytique !

Peut-être plus important encore dans le contexte de la sémantique structurale élaborée par Greimas, la plupart des catégorisations antinomiques standards des objets, comme animé/inanimé, animal/végétal/humain, masculin/féminin, ne peuvent être appliquées sur une base de consensus dans aucune des régions iconisées. Ainsi la région R2n est dénotée aussi bien comme animale que masculine et féminine; la région R4b comme tête/visage masculin ou féminin, la région R2a comme tête/visage d’une femme, d’un homme ou d’un enfant; la région R3 est reconnue comme iconique du monde inanimé, végétal ou d’un univers féminin.

L’on sera frappé du caractère réduit et versatile de ce réseau iconico-verbal. Nous ne faisons pas état à ce niveau des lexicalisations qu’une perception plus longue et minutieuse de toutes les régions et sous-régions de l’oeuvre peut révéler, particulièrement au cours d’une analyse syntaxique attentive à toutes les jonctions/disjonctions dont sont susceptibles les variables visuelles, parce qu’elles ne résultent pas du comportement perceptuel adopté par la majorité des spectateurs devant les oeuvres visuelles. A ces sous-niveaux, l’on “parlerait” d’effets iconiques plus nombreux : un jet/rayon lumineux rouge dans R2, un “ciel” dans R5 et R6, d’une flamme ou langue dans R5b, d’une suggestion d’oiseau dans l’ensemble R2b, R2i, R3b et R5b, de demi-globes dans R2l et R3b, de pyramides dans R2i, d’une grille dans la région inférieure de R2n, d’un effet d’ombre portée dans les sous-régions R2e, R2g, R2f, R2h, etc.

Deux conclusions ressortent de cette opération d’iconisation. D’une part, il est manifeste que la lexicalisation iconisante, comme l’avait montré Rorschach, et comme l’a éprouvé plus tard la “sémiotique de l’image” de Louis Porcher,¹⁵ lorsqu’il invitait des spectateurs à dire ce que des éléments de celle-ci “évoquaient” pour eux, diffère pour chacun selon le processus de sélection qu’il adopte parmi les indices visuels qui serviront de fondement à son processus de reconnaissance. Cette sélection semble liée à des processus cognitifs et émotifs différents chez divers spectateurs, dont les mécanismes sont suffisamment forts et permanents pour ne pas céder à de multiples suggestions contraires. Le fait de “guider” la perception d’un spectateur vers un autre type de sélection d’indices, supposément plus “réalistes,” ou raisonnables ou “socialement acceptés,” n’entame en rien l’assurance avec laquelle les perceuteurs maintiennent les choix précédents de leur démarche spon-

tanée, qui demeurent pour eux le seul fondement valable à une interprétation ultérieure.

Cette situation nous incite à remettre en question de nombreux présupposés de la tradition iconologique quant à une norme du comportement perceptuel des spectateurs devant une oeuvre visuelle et à nous interroger sur la légitimité d'y substituer les lexicalisations produites par un "expert-analyste" comme une base valable et suffisante de l'interprétation symbolique qui doit suivre.

Il nous apparaît tout aussi manifeste, d'autre part, que les lexicalisations que permet "Mascarade," même si on y ajoutait certaines des autres verbalisations concédées comme valables, sont loin de fournir un fondement suffisant à une analyse axée sur les systèmes d'interprétation appliqués à un texte verbal.

Il faut donc parler d'une impasse certaine dans la mise en oeuvre des méthodes de l'iconologie et de la sémiotique visuelle dans l'analyse des composantes verbales du discours visuel. Elle tient certes à une sorte de logocentrisme qui assujettit toute dimension sémantique à un lien immédiat avec le dictionnaire lexicologique, aussi bien en théorie de l'art qu'en linguistique. Sa conséquence la plus importante réside dans une occultation du rôle majeur des processus perceptuels dans la constitution et l'appréhension des représentations visuelles, à la suite d'un déni d'ailleurs des particularités perceptuelles de l'appréhension des signes concrets qui constituent le langage verbal, souvent conçu comme tout à fait transparent.

Au lieu de se buter sur une "épellation" des éléments iconiques/verbaux au niveau de surface du texte visuel, l'étude sémiologique de l'insertion du discours verbal dans le discours visuel doit plutôt faire retour à un niveau épistémologique plus profond qui puisse l'informer des fonctions majeures de la perception en relation avec les deux formes de représentations dont dispose l'organisme humain pour se représenter le monde à lui-même et communiquer avec les autres êtres humains. Il faut appliquer au langage visuel l'observation de Jean Petitot-Cocorda selon laquelle la saisie des phénomènes observables ne peut les supposer comme déjà constitués dans leur sens d'objet, mais "la modélisation des structures (doit être) la conséquence de leur constitution comme objets d'une aperception."¹⁶ Plus particulièrement, la sémiologie visuelle ne peut se constituer que par un recours aux sciences cognitives pouvant éclairer la nature générale de la fonction linguistique dans l'économie de l'organisme humain.

Systèmes perceptuels et langages

Disposons en un premier temps du malentendu qui entoure le statut perceptuel du langage verbal, largement disséminé au cours des dernières décennies à la suite du paradoxe de Marshall McLuhan, décrivant le monde de l'imprimé comme un univers visuel à l'encontre du monde de la "parole," qui appartiendrait au sonore.

Le langage verbal est fondé sur une organisation d'éléments sonores détectables par le système perceptuel auditif. Cette structure cependant peut-être "redoublée" ou traduite dans un système d'écriture détectable par le système visuel, établissant des correspondances entre des signes visuels et des éléments sonores, qui ne deviennent "audibles" qu'à travers les traces mnésiques des percepts de son logés dans la tête. C'est-à-dire que la structure perceptuelle sonore, de type phonématique, demeure toujours fondamentale et essentielle dans le décodage du langage verbal, parlé ou écrit, scandant les morphèmes dans leur succession linéaire et irréversible, avec les pauses qui autonomisent les syntagmes formant des propositions ou énoncés. La même structure phonématique est à l'oeuvre dans la transcription diversement sonore du Morse ou tactile du braille; elle fonde encore l'organisation propositionnelle, "illustrée" par le langage graphique.

La transcription alphabétique du sonore en visuel se réalise au travers d'un système graphique d'écriture qui n'emprunte qu'un registre minime des potentialités du langage visuel, et qui s'avère en même temps particulièrement inadéquat à noter les inflexions, rythmes, timbres, hauteurs, etc. caractéristiques du mode de production du signifiant sonore dans le langage parlé. Nous avons déjà souligné le problème de cette "perte expressive" dans la pseudo-transcription visuelle qu'impose l'écriture au langage de la poésie.¹⁷

Par ailleurs, le langage visuel lui-même, qui ignore la discontinuité phonématique aussi bien que morphématique, sera construit tout entier par l'opération perceptuelle de jonctions/disjonctions des agrégats de variables visuelles, à partir d'une syntaxe géométrale dynamique qui n'oppose plus état et action, substantif et verbe. C'est-à-dire quo loin de masquer ses liens avec les processus de perception, le langage visuel y puise constamment ses potentialités les plus précieuses de représentation du réel interne et externe à l'homme.

Des linguistes comme Jerry A. Fodor suggèrent avec raison que les mécanismes psychologiques qui fournissent aux systèmes centraux de l'organisme humain les informations nécessaires sur son environnement sont: "les systèmes perceptuels et le langage (souligné par l'auteur)."¹⁸ Cette communauté de fonction entre le langage (ou pour mieux dire, les langages), et les systèmes perceptuels ne peut nous permettre cependant d'assimiler simplement les uns aux autres. Les divers langages ne peuvent être définis *per se* comme des mécanismes de perception, même s'ils n'existent qu'à travers la perception: qu'ils sont construits par des éléments sensibles et concrets qui exigent d'être perçus et qu'ils sont susceptibles d'influencer les processus de perception eux-mêmes. Inversement, les produits de l'activité perceptive au sein du réel ne peuvent, en aucune façon, être assimilés aux produits d'une activité langagière quelconque, comme le postule Greimas dans sa notion de "sémiologie du monde naturel." Les percepts visuels construits par l'organisme humain dans la réalité ne deviennent "linguistiques" que lorsqu'ils

sont mis en relation avec les percepts “produits” par des matériaux sensibles et concrets dans une représentation visuelle, qui comme tout langage, doit se construire comme un système autonome d’agencements de ses éléments constitutifs.

La psychanalyse a aussi saisi les rapports étroits et fonctionnels existant entre langage et perception, ainsi décrits par André Green: “le langage transforme les processus de pensée en perception.”¹⁹ Ces processus de pensée ne se résument pas à des assertions logiques, mais recouvrent les “pré-pensées” ou “pré-conceptions” ou “éléments affectifs,” au sens de W. O. Bion²⁰ qui ne deviennent des pensées “achevées,” de façon toujours transitoire d’ailleurs, qu’à la suite, soit d’une verbalisation rendue possible par l’évocation de traces mnésiques perceptuelles, soit d’un autre type de représentation (une modélisation visuelle par exemple) explicitant les interrelations dynamiques entre les mêmes traces mnésiques perceptuelles. D’autres langages, bien sûr, la musique, la danse, etc. seront plus appropriés parfois pour “représenter” les traces perceptuelles auditives, tactiles, kinesthésiques, thermiques, posturales, etc.

Cette fonction intermédiaire de la perception est d’autant plus importante qu’elle est la condition nécessaire de tout accès à la conscience pour le sujet humain, à travers le phénomène de la représentation qui aboutira ou non à une communication externe. Selon les mots de Freud “quoi que ce soit naissant de l’intérieur (sauf les sentiments) qui veut devenir conscient doit essayer de se transformer en perception externe; cela devient possible par le moyen des traces mnésiques.”²¹ Avant de revenir sur la restriction apportée au cas des sentiments, retenons que les perceptions internes “qui rapportent les sensations de processus qui prennent naissance dans les couches les plus différentes et certainement aussi les plus profondes de l’appareil psychique”²² se lieront aux traces mnésiques des perceptions externes, qui sont en grande partie des perceptions de “choses” construites au sein de divers univers perceptuels par nos divers organes de perception. Même si une fraction infime de ces ensembles perceptuels sera éventuellement subsumée dans une représentation de mot, celle-ci ne peut en rien rendre compte des structures spatiales qui les interrelient.

Les acquis de la Gestaltpsychologie, prolongés par la psychologie génétique de Jean Piaget qui ne parlera toujours que de “l’activité perceptive,” voient dans la perception un mécanisme dynamique qui transforme sans cesse l’organisme qui l’entreprend, en même temps que le champ perceptuel dont il modifie les structures d’organisation. C’était déjà la position de Freud, dès 1895, pour qui la perception de tout objet implique nécessairement la jonction d’une image de chose à une image motrice “de la modification interne produite par l’excitation des neurones dans le trajet de perception.”²³ En d’autres mots, “la perception d’un objet correspond à l’objet nucléaire plus une image motrice.” Cette image motrice correspond aussi bien aux mouvements avec lesquels l’objet serait appréhendé sur le plan

moteur que ceux dont l'on dote cet objet: "On imite soi-même les mouvements, c'est-à-dire que l'on innerve sa propre image motrice au point de reproduire le mouvement."

D'une part, la "pensée" qui ne peut émerger, selon Freud, que dans la liaison d'une excitation interne/externe avec une perception, dote la représentation verbale d'un quantum d'activité motrice, qui pour être indirecte et moins immédiatement consciente que l'activité liée à la représentation de chose, demeure une constante essentielle dans la sémantique du langage verbal.

Par son insertion dans le système de la perception, processus actif sollicitant un apport continu des systèmes sensori-moteurs, affectifs et conceptuels, la représentation de mot et de chose se présente comme "un acte," une intervention concrète qui modifie l'équilibre relationnel interne ou externe de l'organisme. Certains courants linguistiques plus récents, comme la théorie des actes de langage (ou Speech Acts) de Austin et Searle ont commencé à explorer cette dimension, en la restreignant toutefois à certains types d'énonciations, alors que toute représentation linguistique constitue un acte modifiant un contexte antérieur.²⁴

Ainsi, l'utilisation du langage verbal comme celle du langage visuel, constitue une activité spécifique dont les buts ne peuvent être réduits au simple désir de communication d'un contenu idéationnel ou conceptuel, mais d'une communication destinée à apporter une modification dans les relations factuelles et émotives, à l'interne comme à l'externe, de l'organisme. La modification souhaitée est souvent l'équilibre affectif de l'organisme, agité entre le principe du plaisir et le principe de réalité. Selon les termes du Freud: "L'être humain trouve dans le langage un équivalent de l'acte, équivalent grâce auquel l'affect peut être abrégé de la même façon."

Cette triple fonction du langage verbal ou visuel, sur le plan du concept, de l'activité factuelle et de l'affectif, est le plus souvent concomitante, mais la fonction factuelle et affective dans le langage de la vie quotidienne, et particulièrement dans le langage artistique, littéraire ou plastique, peut parfois primer. L'interprétation doit sans cesse être en mesure de distinguer si le contenu conceptuel ou idéationnel véhiculé par un acte de langage verbal ou visuel est l'objet véritable de la communication ou s'il n'a été élaboré que comme instrument ou prétexte convenable pour véhiculer un contenu émotif ou un acte spécifique. Il va de soi que l'interprétation de tout lexème ou énoncé variera considérablement dans un cas et dans l'autre, car "l'affect verbalisé n'est pas lié au langage comme l'idée. Corollairement, la valeur de la verbalisation ne peut être identique dans les deux cas."²⁵

Avant d'aborder les hypothèses permettant de reconnaître les signifiants plus particulièrement liés à ces divers niveaux de la fonction linguistique, il faut revenir à la restriction apportée plus haut par Freud, qui propose que les "sentiments"

peuvent accéder à la conscience sans le support ponctuel ni du langage, ni de la perception. En d'autres mots que les affects, émotions et sentiments n'ont pas besoin d'être mis en liaison avec des traces mnésiques perceptuelles, ni à des représentations de mot ou de chose pour être "perçus" et affleurés à la conscience. Il existerait donc des "signifiants" d'affects, d'un ordre différent des autres signifiants, mais suffisamment différenciés pour que la conscience distingue entre la colère, la tristesse, la joie, l'envie, etc.

La question sémiologique fondamentale pour l'interprétation de tout langage, quant à son contenu émotif, sera de savoir comment certaines formes d'organisation des signifiants linguistiques peuvent, en dehors de toutes connotations lexématiques ou renvois à des choses externes, modéliser ces affects et être reconnus comme tels par le décodeur d'un objet linguistique.

A cet égard, la représentation de chose s'avère beaucoup plus apte à véhiculer de larges portions de l'expérience humaine que la représentation de mot, parce qu'elle peut susciter de façon plus directe et immédiate les traces mnésiques liées aux mécanismes et aux objets de perception. Elle aurait une fonction expressive encore plus importante, puisqu'elle est seule susceptible d'évoquer le vaste bassin des affects inconscients, inaccessibles aux représentations de mot. Rappelant l'observation de Freud à cet effet: "La représentation consciente comprend la représentation de chose — plus la représentation de mot qui lui appartient; la représentation inconsciente est la représentation de chose seule," André Green précisera en mots plus concrets: "La sphère visuelle a plus de résonances affectives que la sphère auditive; elle est la plus proche de l'affect. Entre représentation de mot et affect, les représentations de chose forment un pont joignant l'intellect et la sensibilité."²⁶

Les trois niveaux de signifiants

Dans ce contexte plus élargi, il est possible de reprendre l'analyse de l'insertion de signifiants verbaux dans un texte visuel, à partir de la fonction catégorielle des divers signifiants linguistiques, telle qu'elle a été définie par la sémiologie psychanalytique et que nous nous voyons contraints de résumer à grands traits.

Dès 1975, les chercheurs Maria Carmen Gear et Ernesto Liendo, psychanalystes travaillant en collaboration avec le linguiste Luis J. Prieto, ont établi la nécessité de reconnaître trois réseaux de signifiants dans tout objet linguistique: (a) le niveau verbal (ou représentation de mot); (b) le niveau factuel (ou représentation de chose); (c) le niveau de l'affect ou de l'émotion.²⁷

Nous avons longuement fait état, ci-dessus, du réseau des signifiants verbaux établis dans le texte visuel par le processus de l'iconisation, qui ne se réalise que lorsque des lexèmes peuvent être appliqués à des agrégats visuels regroupés à travers la perception.

Le niveau de la représentation factuelle est certes le plus riche et le plus diversifié du langage visuel. Il est produit par l'énergétique des variables visuelles, liées à travers les processus perceptuels en divers agrégats selon certains types de liaisons/disjonctions qui définissent leur situation les uns par rapport aux autres. Ces relations factuelles marquent en outre les diverses positions prises par le producteur en rapport avec son champ de représentation, les "visées" différentes qu'il leur applique, en même temps que les "positions" des éléments de la représentation les uns par rapport aux autres. Ces "états de relations" sont le plus souvent insérés dans des systèmes de perspective qui règlent à la fois les modes de présentation, les dimensions, les interrelations possibles ou exclues entre les éléments. La structure factuelle est révélée par l'analyse syntaxique d'une oeuvre visuelle.

Les signifiants d'affect, qui constituent un réseau qualifiant aussi bien le niveau verbal que le niveau factuel, sont interprétables selon la structure du processus primaire, faisant de la relation dialectique de contenance (soit la relation du contenant au contenu et du contenu ou contenant) le fondement du processus symbolique. Ils se révèlent dans l'oeuvre visuelle au niveau de la spatialisation topologique, interreliant les éléments visuels dans une démarche alternante de construction du continu/discontinu, de voisinage/séparation, et d'organisation de structures d'enveloppement, d'emboîtement, de succession, etc.

A partir cependant des travaux de Mélanie Klein, W. O. Bion, et Gregory Bateson, le binarisme affectif premier, soit le plaisir/déplaisir, est décrit comme soumis à une structure d'ambivalence ou de "double-bind," résultant du fait que le Moi se situe à un même moment vis-à-vis d'instances différentes de son organisation interne (Ça, Moi et Sur-Moi), ce qui lui permet d'éprouver un plaisir comme déplaisir et inversement, de formuler en un même lieu, des propositions simultanées de plaisir et de déplaisir. En particulier, les positions différentes du Moi qualifient différemment les trois niveaux de représentation disponibles: les signifiants de mot "nomment" les relations objectales voulues par le Sur-Moi, alors que les signifiants factuels représentent les interrelations établies de fait par le Moi avec ses objets. Les signifiants d'affect possèdent une suprématie fonctionnelle sur le plan du contenu, qui entraîne une commutativité possible des signifiants verbaux et factuels. Même dotés de différences marquantes au plan de l'expression ces derniers peuvent offrir des équivalences au niveau des classes d'affects mnésiques, agréables ou désagréables, auxquelles ils renvoient.

Le "double-bind," entraînant habituellement le Moi à dire qu'il fait ou qu'on lui fait le contraire de ce qu'il fait en réalité ou de ce qu'on lui fait, a pour but une pacification du Sur-Moi par un masquage de la réalisation effective des pulsions instinctuelles sur le plan factuel. Ces fonctions performatives divergentes opposent les représentations verbales aux représentations factuelles, comme en "un miroir sémantiquement renversé," c'est-à-dire sémantiquement contradictoires.

En même temps, la représentation de mot qui doit construire un plan symbolique servant à obtenir l'agrément et la corroboration du Sur-Moi, source d'affects agréables, en niant la présence d'impulsions interdites, dégage un caractère de "satisfaction," lequel, comme l'avait observé C. Morris, entraîne une tendance à la répétition dans une même oeuvre ou d'une oeuvre à l'autre. Gear et Liendo soulignent, à maintes reprises, le caractère "monothématisé" et stéréotypé des récitants verbaux, de leur redondance et de leur valeur toujours inverse avec les représentations factuelles de situations et interrelations concrètes.²⁸

Les représentations visuelles iconiques obligent donc l'analyse sémiologique de prendre en compte, non seulement les interrelations des variables visuelles en tant que telles, constituant divers espaces perceptuels, mais aussi un réseau de signes icono-verbaux qui par leur fonction spécifique acquièrent une sorte d'autonomie. Mais produits et insérés dans le contexte de la représentation de chose, ces signes ne peuvent signifier que par l'ensemble des interrelations de leurs propres composantes visuelles de position, dimension, chromatisme, texture, orientation, etc. avec les régions visuelles qui les entourent. C'est-à-dire qu'en dépit de leur caractère nommable surajouté, ces figures iconiques ne prennent sens que de leurs interactions avec le niveau factuel, non-iconique, de l'oeuvre. Etant donné l'ampleur de cette analyse syntaxique, nous nous contenterons pour terminer de dégager les caractéristiques les plus générales du plan iconique de "Mascarade," considéré dans sa fonction verbalisante.

Au premier abord, l'on constate que les régions plus ou moins fermement iconisées dans cette oeuvre sont distribuées dans une structure de discontinuité, typique d'ailleurs du plan de l'expression verbale, engendrée non seulement par la distance dans les trois dimensions entre ces régions, mais aussi par les contrastes disjonctifs entre ces formes fermées.

Si on regroupe ces régions dans un ensemble formant réseau, leurs liens gestaltiens apparaissent fondés non seulement sur la similitude de leurs formants circulaires-ovoïdes, à l'horizontale et à la verticale, mais par le fait qu'elles monopolisent l'usage de ces courbes dans le champ visuel. La liaison sera particulièrement forte entre les trois "visages/têtes," offrant un schématisme similaire de la forme externe et du traitement interne par des stries lozangiques ou parallèles. Alors que les "visages" moyens, R_{2a} et R_{4b} se rapprochent par la similitude de l'encadrement des "yeux" et la symétrie des orientations de leurs ajouts externes (R_{4c} et triangle au-dessus de R_{2a}), les régions R_{2a} et R_{2n} se joignent et se repoussent en même temps par des amas de textures chaotiques et disparates (R_{2b} à R_{2l}). Les cinq régions iconisables se relient entre elles par la répétition des doubles paires de petits cercles.

De façon plus tranchée encore, ces régions se présentent dans un effet de frontalité qui contribue à leur harmonisation en dépit des variations de leurs éléments

internes. L'analyse syntaxique dissout cependant cette frontalité à partir des "visées" différentes prises par le producteur sur le champ et des disjonctions brusques dans la profondeur qu'il impose à ces régions iconiques, autant qu'à celles qui les entourent. Ces points de vue différents sont très nombreux : d'un point en hauteur vers le bas (R2c, R3b, R4e, R2b, R2j), d'un point inférieur vers le haut (R2, R4c), d'un point en hauteur et en oblique vers le bas (R2c, R2h, R2e), visées obliques latérales de la gauche vers la droite (R5a), visées à l'horizontale et perpendiculaire (R4d, R4e, R5c), etc. De même que les perspectives divergentes qu'elles engendrent, ces visées représentent des changements de "positions" du producteur qui serait mobile et pourrait dans la simultanéité, occuper des points différents de l'espace, ou encore rendre compte de la perception de plusieurs "sujets de parole" dispersés dans l'espace. Ce phénomène qui ne peut être le produit d'une relation perceptuelle factuelle dans un espace concret, confirme et généralise l'importance de l'apport du niveau verbal dans cette représentation visuelle.

Quant aux signifiants d'affect liés aux régions iconisables, on peut établir une relation de contenance véritable que pour la région R2a à partir de la subtilité de son émergence comme figure-fond au sein des régions ambiantes. La forme d'emboîtement de R3 et de R4 dans la région 2, à travers des structures disjonctives très fortes, pointe vers en caractère problématique de leurs interrelations. Même la région R4d, supposément contenue dans le prolongement du "torse" de l'ensemble R4, se présente dans une telle distance dans la profondeur qu'il faut conclure à une disjonction plutôt qu'à une relation de contenance. Conjugué aux observations que conditionnent le niveau factuel de l'oeuvre, il faudrait conclure que le niveau iconico-verbal de l'oeuvre trahit une situation de vie particulièrement tragique et conflictuelle qu'une "mascarade" ne réussit pas à masquer véritablement.

NOTES

- ¹ Georges Didi-Huberman, *La peinture incarnée* (Paris: Minuit, 1985).
- ² Jean-Marie Floch, *Petites mythologies de l'oeil et de l'esprit* (Paris: Hadès-Benjamin, 1985); Félix Thürlemann, *Klee, Analyse sémiotique de trois peintures* (Lausanne: L'Age d'Homme, 1982).
- ³ A. J. Greimas, and P. Cortès, *Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage* (Paris: Hachette, 1979), p. 148.
- ⁴ Erwin Panofsky, *Essais d'iconologie* (Paris: Gallimard, 1967), p. 21.
- ⁵ Greimas, p. 329.
- ⁶ Umberto Eco, "Pour une reformulation du concept de signe iconique," *Communications*, n° 29 (1978), pp. 141-91.
- ⁷ Rudolf Arnheim, "Image et pensée," *Signe, Image et Symbole* (Bruxelles: La Connaissance, 1965).
- ⁸ Floch, p. 46.

- ⁹ Umberto Eco, *A Theory of Semiotics* (Indiana University Press, 1976), p. 215.
- ¹⁰ Fernande Saint-Martin, "Naissance d'une sémiotique visuelle," *RS/SI*, vol. 3, n° 2 (juin 1983), pp. 188-96.
- ¹¹ Eco, p. 164.
- ¹² Jacques Lacan, *Écrits* (Paris: Editions du Seuil, 1966), p. 77.
- ¹³ Fernande Saint-Martin, *Les fondements topologiques de la peinture* (Montréal: HMH-Hurtubise, 1980); *Introduction to a Semiology of Visual Language* (Toronto Semiotic Circle, Pre-Publication Series, Queen's University, 1985); *Sémiologie du langage visuel* (Presses de l'Université du Québec, 1985).
- ¹⁴ Fernande Saint-Martin, "Sémiologie et syntaxe visuelle," *Protée*, 14, n° 3 (automne 1986), pp. 27-40.
- ¹⁵ Louis Porcher, *Introduction à une sémiotique des images* (Paris: Didier, 1976).
- ¹⁶ Jean Petitot-Cocorda, *Morphogénèse du sens* (Paris: P.U.F., 1985), p. 282.
- ¹⁷ Fernande Saint-Martin, "De la parole à l'écriture," *La fiction du réel, poèmes 1953-1975* (Montréal: L'Hexagone, 1985).
- ¹⁸ Jerry A. Fodor, *La modularité de l'esprit*, 1983, transl. Abel Gerschenfeld (Paris: Minuit, 1986), p. 63.
- ¹⁹ André Green, *Le discours vivant* (Paris: P.U.F., 1973), p. 47.
- ²⁰ W. O. Bion, *L'attention et l'interprétation* (Paris: Payot, 1974).
- ²¹ Sigmund Freud, *Le moi et le Ça*, Standard Edition, KIK, p. 20.
- ²² *Ibid.*, p. 22.
- ²³ Sigmund Freud, *Études sur l'hystérie*, *ibid.*, p. 364.
- ²⁴ J. L. Austin, *Quand dire, c'est faire* (1962; Paris: Seuil, 1970); John S. Searle, *Les actes de langage* (1969; Paris: Hermann, 1972), *Sens et expression* (Paris: Minuit, 1982).
- ²⁵ Green, p. 69.
- ²⁶ Green, p. 204.
- ²⁷ M. C. Gear et E. Liendo, *Sémiologie psychanalytique* (Paris: Minuit, 1975).
- ²⁸ Gear and Liendo, p. 9.

WINTER MORNING

P. K. Page

Had Van Gogh never lived
 could I have seen —
 as I switched on the light —
 that Van Gogh-yellow room
 and beyond it his bright
 delphinium blue
 of the dawn on the snow?