

La Syntaxe de l'image

F03

Introduction à l'alphabétisation visuelle

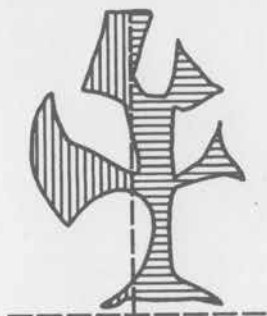
PRÉFACE
D'ALESSANDRO
LUDOVICO

FIGURE 2.6



FIGURE 2.1



FIGURE 2.2



FIGURE 2.3



FIGURE 2.65

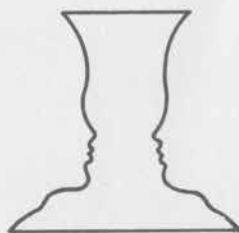


FIGURE 2.64

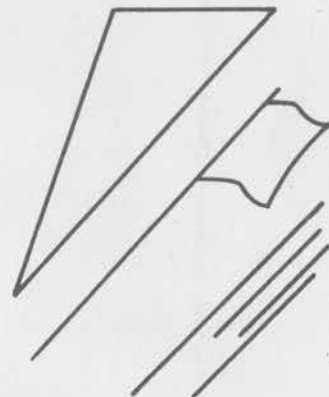
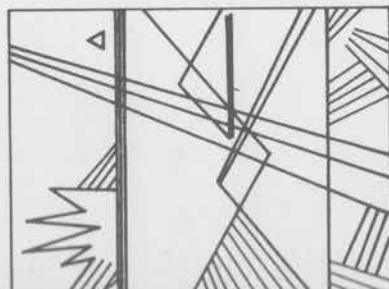


FIGURE 3.22



FIGURE 2.37



TECHNIQUES VISUELLES 6 ET STRATÉGIES DE COMMUNICATION

Le contenu et la forme sont les composantes irréductibles, fondamentales de tout moyen de communication, qu'il s'agisse de musique, de poésie, de prose, de danse ou, pour ce qui nous concerne principalement ici, de création visuelle. Le contenu est d'abord ce qui est exprimé, directement ou indirectement; c'est la nature de l'information, le message. Mais en communication visuelle, le contenu n'est jamais détaché de la forme. Il change de façon subtile d'un médium à l'autre et d'un format à l'autre, s'adaptant aux circonstances de chacun; du design d'une affiche, d'un journal ou de tout support imprimé dont la dépendance aux mots et aux symboles est unique, à la photographie dont l'observation réaliste des données de l'environnement est caractéristique, en passant par la peinture abstraite où l'utilisation d'éléments visuels purs intervient dans une structure réduite à son minimum. Dans chacun de ces exemples, et dans bien d'autres, le contenu peut être grosso modo le même, mais il doit interagir avec son cadre, et c'est par cette interaction que de légères modifications sur la nature fondamentale et compositionnelle du contenu s'opèrent. Un message n'est pas composé sans objectif: dire, exprimer, expliquer, diriger, inspirer, toucher. Dans la quête de chacun de ces objectifs, des choix sont réalisés, choix censés renforcer et consolider les intentions expressives afin de contrôler au maximum les réactions. Cela requiert beaucoup de talent. La composition permet de contrôler la réinterprétation d'un message visuel par ceux qui en font l'expérience. La signification réside autant dans les yeux de l'observateur que dans le talent du créateur. Le résultat final de toute expérience visuelle, dans la nature mais surtout en design, réside dans l'interaction d'abord des forces du contenu (message et signification) et de la forme (design, médium et composition), ensuite, dépend des relations entre celui qui articule le message (le designer, l'artiste, l'artisan) et celui qui le reçoit (le public) (6.1). Dans tous les cas, l'un ne peut être séparé de l'autre. La forme est affectée par le contenu; le contenu est affecté par la forme. Le message est forgé par le créateur mais modifié par l'observateur.

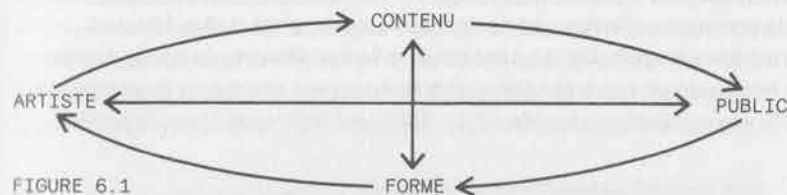


FIGURE 6.1

Les symboles et l'information figurative, en tant que vecteurs caractéristiques de l'information, sont attirés par le contenu. Le design abstrait, l'agencement d'éléments fondamentaux en vue de générer un effet émotionnel avec un énoncé visuel, est la forme *révélée*. Les composants de la forme, c'est-à-dire la composition, sont des aspects concurrents ou parallèles de chaque image, que la structure soit apparente, comme dans un énoncé visuel abstrait, ou supplantée par un détail figuratif dans une information visuelle réaliste, ou encore dominée en termes informationnels par des mots et des symboles. Quelle que soit la substance visuelle de base, la composition est primordiale en termes informationnels. Ce point de vue est soutenu par Susanne Langer dans son ouvrage *Problems of Art*:

« Une image est faite en déployant des pigments sur une toile, mais cette image n'est pas une structure de pigments et de toile. L'image qui émerge de ce processus est une structure d'espace et l'espace lui-même est un tout émergeant de formes, de volumes colorés visibles. » Le message et la signification résident non dans la matière mais dans la composition. La forme exprime le contenu. « D'un point de vue artistique, tout ce qui articule et présente des émotions face à notre compréhension est positif. »

LE MESSAGE ET LA MÉTHODE

Le message comme la méthode employée pour l'exprimer dépendent fortement de la compréhension des techniques visuelles, outils de la composition visuelle, et de la capacité à les utiliser. Dans *Elements of Design*, Donald Anderson écrivait: « La technique est parfois une force fondamentale de l'abstraction, elle consiste en la réduction et la simplification de détails complexes et épars à des relations graphiques pouvant être saisies jusqu'à atteindre une forme d'art. » Dominées par le contraste, les techniques d'expression visuelle sont les moyens essentiels du designer pour explorer les options disponibles en termes compositionnels afin d'exprimer une idée. Il s'agit d'un processus d'expérimentation et de sélection préliminaire dont l'objectif est d'atteindre la solution visuelle la plus forte possible pour l'expression du contenu. Ce qui se passe est décrit par Leo Steinberg dans son essai « The Eye Part of the Mind »²¹: « Pour donner toute leur mesure à ses pouvoirs d'organisation, le peintre doit sortir ses perceptions de leurs limbes et les annexer à son plan. » Cela ne s'applique pas uniquement à la peinture, à tous les niveaux d'expression, le problème reste le même. Au fond, le pictural ou le visuel sont déterminés par l'information visuelle observée, l'interprétation et la perception d'indices et de données visuels, c'est-à-dire l'énoncé visuel dans sa globalité. Le contenu et la forme déterminés par le designer ne représentent que trois des quatre facteurs sur le schéma du processus de la communication visuelle (6.1). Qu'en est-il du quatrième, le public ?

21 Dans Susanne K. Langer, *Problems of Art*, op. cit.

La perception, pouvoir d'organiser l'information visuelle reçue, dépend de fonctionnements naturels, des besoins et des dispositions du système nerveux humain. Si l'école de psychologie de la Gestalt est connue comme une « psychologie de la forme » en France, minorer l'importance de la physiologie de la perception dans l'examen de la manière dont nous retirons de l'information visuelle à partir de ce que nous voyons serait une erreur. Le contenu et la forme constituent l'énoncé; la mécanique de la perception est le moyen de l'interprétation. Les données visuelles sont fortement affectées par les besoins qui motivent l'investigation visuelle, mais également par l'état d'esprit ou l'humeur du sujet. Nous voyons ce que nous avons besoin de voir. La vision est liée à la survie, il s'agit même de sa fonction première. Mais dire que nous voyons ce que nous avons besoin de voir recouvre un autre sens, celui de l'influence de la disposition mentale, des préférences et de l'humeur à un moment donné. Que ce soit dans le fait de composer ou dans celui de voir, l'information portée par des données visuelles doit émerger du réseau de l'interprétation subjective ou être filtrée par lui. « Les paroles d'un homme mort / Se modifient dans les entrailles des vivants »²², écrit W. H. Auden dans son poème *À la mémoire de W. B. Yeats*. Afin de véritablement contrôler l'effet, ou autant que possible, le compositeur visuel doit comprendre les manières complexes de voir développées par l'organisme, et, grâce à cette connaissance, apprendre à influencer la réaction à travers les techniques visuelles.

L'intelligence ne fonctionne pas seulement en abstractions verbales. Penser, observer, comprendre, tant de qualités de l'intelligence sont liées à la compréhension visuelle. Mais la pensée visuelle ne fonctionne pas en différé; l'information est transmise directement. Le plus grand pouvoir du langage visuel réside dans son immédiateté, son témoignage spontané. Visuellement, le contenu et la forme sont perçus simultanément. Ces deux éléments doivent donc être traités comme une seule et unique force délivrant de l'information de la même façon. L'obscurité est l'obscurité; le haut est le haut; la signification est observable. Lorsqu'il est développé et composé de la bonne manière, un message visuel est orienté directement vers notre cerveau pour être compris sans décodage conscient, traduction ou délai. « *What you see is what you get* », littéralement « ce que vous voyez est ce que vous obtenez » fut la marque de fabrique du comédien et présentateur star des années 1970 Flip Wilson. Son trait d'esprit est tout à fait pertinent en termes d'analyse de la communication visuelle. En réalité, il ne contredit en aucune manière l'observation de la grande philosophe de l'esthétique, Susanne Langer: « ... comme l'a écrit un psychologue qui est aussi un musicien, la musique résonne comme les sensations

22 W. H. Auden, *Poésies choisies*, trad. Jean Lambert, Paris, Gallimard, 1976.

se ressentent». De même, dans une peinture, une sculpture ou un bâtiment bien réalisés, l'équilibre des formes et des couleurs, des lignes et des masses ressemble aux sensations qu'éveillent les émotions, les tensions vitales et leurs résolutions²³.» Nous voyons ce que nous voyons. Cette «sincérité» est le véritable pouvoir de l'intelligence visuelle. Reconnaître ce fait et ce potentiel revient à révéler l'importance que recouvre la maîtrise de cette forme d'expression directe, unique dans le processus de communication visuelle; et cela passe par l'utilisation de techniques permettant de contrôler la signification dans la structure. Le design, la manipulation d'éléments visuels, doit se faire de manière fluide; mais la méthode de prévisualisation et de planification montre la nature du message synthétisé. Il s'agit d'un type d'intelligence spécifique, non verbale, liée au fait de «fondre» du contenu en une forme sous le contrôle de la technique. Susanne Langer, pour la citer de nouveau, décrit dans *Problems of Art* l'acte de l'expression visuelle de manière très pénétrante: «La forme, au sens où l'artiste parle de <forme signifiante> ou de <forme expressive> n'est pas une structure soumise à l'abstraction, mais une apparition; le processus essentiel du sens et de l'émotion qu'exprime une bonne œuvre d'art semble à l'observateur contenu directement en elle, non pas symbolisés, mais réellement présentés. La congruence est si frappante que le symbole et la signification apparaissent comme une seule réalité.»

L'INTELLIGENCE VISUELLE APPLIQUÉE

La prévisualisation est un processus assez libre. Idéalement, cette étape permet à l'artiste-compositeur de manipuler les éléments visuels pertinents grâce à des techniques appropriées au contenu et au message et d'exécuter une série d'essais en toute liberté. Les détails, voire le rapport concret avec le résultat final, sont laissés de côté, considérés comme non indispensables à ce stade de développement d'une idée visuelle. Chaque artiste développe un système codé qui lui est personnel. Probablement en raison de l'approximation et de la décontraction propres à cette étape de la recherche d'une solution de composition satisfaisante aux yeux du designer, fonctionnelle et efficace pour exprimer les idées souhaitées, la conception d'un énoncé visuel a été réduite à un processus non intellectuel. Une série d'esquisses brutes, manifestement détachées de toute contrainte, ne suggèrent certainement pas la rigueur intellectuelle. L'artiste n'est-il pas considéré comme agissant en état de quasi-hypnose, par instinct ou selon l'inspiration lorsqu'il prend des décisions? Que se passe-t-il réellement? La réalité est que l'artiste, le designer, l'artisan, le communicant visuel sont engagés lors de ce moment crucial de décision dans un processus de choix extrêmement complexe.

23 Susanne K. Langer, *Problems of Art*, op. cit.

Il ne faut pas confondre le talent, la capacité d'un artiste à maîtriser un médium et l'intuition. En fait, ce que nous appelons l'intuition en art est extrêmement trompeur. Alors que la racine du terme en latin, *intuitus*, signifie «regarder ou contempler», l'usage en est venu à induire un type de savoir particulier, une «connaissance ou cognition sans pensée rationnelle». La définition du dictionnaire ajoute aussi à la liste des significations «appréhension ou cognition immédiates» et «vision rapide et immédiate». Cette combinaison ajoute à la confusion. L'appréhension immédiate de la signification dans les questions visuelles sous-entend que tout semble trop facile pour être pris au sérieux intellectuellement. Et l'artiste est injustement dépouillé de son génie singulier.

Toute entreprise visuelle, aussi simple, élémentaire ou humble soit-elle, implique de créer quelque chose qui n'était pas là avant, de rendre palpable ce qui n'existe pas encore. Tout le monde peut faire ou concevoir quelque chose, y compris un gâteau au chocolat. Il existe des critères à appliquer au processus et à notre jugement. L'inspiration soudaine et l'inattention ne sont pas des forces acceptables en design. Une préparation soignée, des investigations intellectuelles et des connaissances techniques solides sont des nécessités dans la planification visuelle et le design. L'artiste doit répondre à travers ses stratégies compositionnelles à des questions de beauté et de fonctionnalité et d'équilibre entre la forme et le contenu, l'un et l'autre devant se soutenir mutuellement. Sa quête est au plus haut point intellectuelle; ses options quant au choix de techniques doivent être cérébrales et contrôlées. Dans le mode visuel, créer à de multiples niveaux de fonction et d'expression ne peut pas être esthétiquement accompli dans un état semi-comateux, que l'on soit porté par la grâce ou non. L'intelligence visuelle n'est pas différente de l'intelligence générale et le contrôle d'éléments visuels pose les mêmes problèmes que toute autre compétence. Pour la mettre en œuvre, il faut savoir sur quoi l'on travaille et comment procéder.

La composition visuelle commence par les éléments de base: le point, la ligne, la forme, la direction, la texture, la dimension, l'échelle et le mouvement. La première étape de la composition est fondée sur un choix d'éléments appropriés au médium utilisé. En d'autres termes, la forme est la structure élémentaire. Mais comment concevoir la structure élémentaire? Les options et les choix qui conduisent à un effet expressif dépendent de la manipulation des éléments par des techniques visuelles. Entre les éléments et les techniques, et les moyens multiples qu'ils offrent au designer, les possibilités de contrôle du contenu sont véritablement illimitées. Ces options littéralement infinies compliquent toute tentative de description rigide et définitive des techniques visuelles comme nous avons l'habitude de le faire pour les mots.

Le fait de voir est naturel pour l'organisme humain; le fait de percevoir en revanche demande à être activé. Faire du design touche un peu aux deux. Le fait d'entendre n'implique pas la capacité d'écrire de la musique, de même que voir ne garantit en aucun cas la capacité à rendre compréhensibles des énoncés visuels fonctionnels. L'intuition ne suffit tout simplement pas; aucune force mystique n'est associée à l'expression visuelle. La signification visuelle telle que véhiculée par la composition, la manipulation d'éléments et les techniques visuelles implique une galaxie de facteurs et de forces spécifiques. La technique principale est assurément le contraste. Il est la force qui rend les stratégies compositionnelles plus visibles. Mais la signification émerge d'actions psychophysiologiques émises par des stimuli extérieurs et agissant sur l'organisme humain: la tendance à organiser tous les indices visuels en des formes aussi simples que possible; la mise en relation automatique d'indices visuels avec des équivalents identifiables; le besoin farouche d'équilibre; la connexion impérieuse d'unités visuelles situées à proximité; la préférence dans un champ de vision pour le côté gauche plutôt que le côté droit, et des zones basses par rapport aux zones hautes. Voilà autant de facteurs qui contrôlent la perception visuelle, et permettent de reconnaître comment ils opèrent afin d'accroître ou d'annuler l'utilisation de la technique. Au-delà de la connaissance opérationnelle de ces quelques phénomènes perceptifs humains réside la forme de toutes choses visuelles artistiques, manufacturées ou naturelles. Et la nature et la perception de cette information créent un tout, une forme. Paul Stern se prête à délivrer une définition dans son essai «On the Problems of Artistic Form»²⁴: «C'est seulement lorsque tous les facteurs d'une image, tous leurs effets individuels sont en plein accord avec le sentiment vital intrinsèque exprimé par l'ensemble – lorsque, pour ainsi dire, la clarté de l'image coïncide avec la clarté du contenu intérieur – qu'une «forme» réellement artistique est atteinte.» La forme, dans sa manifestation visuelle, est composée d'éléments de différentes natures et de la réaction qu'ils provoquent chez le spectateur. Le choix des éléments employés dans une composition et la manière dont ils sont utilisés ont trait à la fois à la forme et à la direction de l'énergie libérée par la forme qui délivre le contenu. L'objectif analysé et énoncé par celui qui crée un visuel, qu'il soit informationnel ou fonctionnel, voire les deux réunis, sert d'indication pour chercher quelle forme prendra cet énoncé visuel. Si, comme Louis Sullivan l'a affirmé, «la forme suit la fonction», alors ce serait aller dans le sens logique de sa pensée que d'ajouter: «la forme suit le contenu». Un avion a l'apparence de ce qu'il fait. Sa forme est gouvernée et façonnée par ce qu'il fait. Il ne devrait pas en aller autrement pour une affiche dédiée à une kermesse estivale. Elle devrait être formée non pas

tant par sa fonction au sens mécanique, que par la fonction de son contenu. Exprime-t-elle l'objectif qu'elle est censée servir? Elle devrait privilégier les couleurs vives, être gaie et engageante, chargée et amusante. Elle devrait représenter et révéler son objectif. Non seulement à travers des mots et des symboles, mais à travers la composition globale. Composer une affiche formelle et illisible du point de vue de l'objectif énoncé pourrait tout à fait faire partie des options créatives d'un designer (6.2), mais les résultats n'auraient pas grand-chose à voir avec l'objet même de l'affiche. On pourrait penser que les choix des techniques sont sans effet. Quelles techniques visuelles peuvent exprimer l'essence de l'événement à travers une affiche? La vivacité des tons et une composition fragmentée suggèrent l'excitation; la spontanéité indique l'implication et le mouvement. Un affichage clair du message verbal répond à la fonction de l'affiche, à savoir attirer du monde. Rassemblez-les tous et vous obtenez une solution (6.3) qui semble appropriée.



FIGURE 6.2



FIGURE 6.3

TECHNIQUES POUR LA COMMUNICATION VISUELLE

Les techniques visuelles offrent au designer une large palette de moyens d'expression visuelle du contenu. Elles existent comme deux polarités au sein d'un continuum, ou comme des approches différentes et opposées permettant de créer du sens. Contrairement à la technique de l'unité, la fragmentation est un excellent choix pour exprimer l'excitation et créer la variété, comme en témoigne la figure 6.3. Comment cela fonctionnerait-il en termes de stratégie compositionnelle pour représenter un hôpital? L'analyse des caractéristiques d'un hôpital et la mise en œuvre d'un plan pour le représenter par une composition suivraient le même modèle que la recherche d'une description verbale efficace. Il semble évident que la «fragmentation» serait un mauvais choix technique à associer au milieu

24 Dans Susanne K. Langer, *Problems of Art*, op. cit.

médical, mais qu'elle est très pertinente pour renforcer l'annonce d'une kermesse. La signification profonde préside dans chaque cas aux choix à la disposition du designer pour les représenter. Ces choix représentent le contrôle d'un effet destiné à atteindre une composition solide.

Les techniques visuelles n'ont pas à être pensées comme des choix mutuellement exclusifs pour construire ou analyser ce qui sera vu. Les extrêmes de la signification peuvent être modifiés vers des degrés moins élevés d'intensité, comme les tons progressifs de gris entre le noir et le blanc. Dans ces variations réside un éventail extrêmement large de possibilités pour l'expression et la compréhension. Les subtilités dont dispose le designer en termes de composition sont en partie dues aux multiples options qui sont les siennes, mais il faut ajouter que les techniques visuelles peuvent être combinées et interactives dans leur utilisation compositionnelle. Un point devrait être éclairci : la polarisation des techniques ne devrait jamais atteindre un niveau de subtilité qui leur ferait perdre en clarté. Si elles n'ont pas nécessairement besoin d'être poussées aux extrêmes, elles devraient tout de même être clairement positionnées d'un côté ou d'un autre. Si elles ne sont pas définissables, elles deviennent ambiguës, donc de mauvais véhicules pour l'information. Le danger est particulièrement sérieux en communication visuelle, domaine où la vitesse et l'immédiateté sont dignes d'une chaîne d'information.

Il serait impossible de nommer toutes les techniques visuelles disponibles, ou, en les nommant, de réussir à leur donner des définitions arrêtées. Ici, comme à chaque étape de la structuration des moyens visuels, l'interprétation personnelle est un facteur important. Mais une fois ces limites données, chaque technique et son opposé peuvent être définis comme des polarités.

ÉQUILIBRE

Parmi les techniques visuelles, l'équilibre (6.4) arrive après le contraste en terme d'importance. Cette dernière prend appui sur le fonctionnement de la perception humaine et sur notre besoin intense d'équilibre à la fois pour concevoir et recevoir un énoncé visuel. Son opposé, sur un continuum entre deux polarités, est l'instabilité. L'équilibre est pour le design une stratégie composée d'un centre de gravité à mi-chemin entre deux « poids ». L'instabilité (6.5) est l'absence d'équilibre, une formulation visuelle extrêmement perturbante et provocante.

INSTABILITÉ

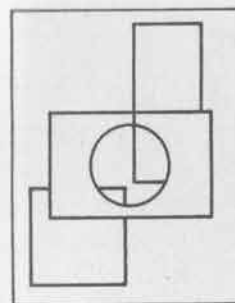


FIGURE 6.4, ÉQUILIBRE

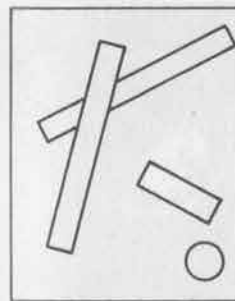


FIGURE 6.5, INSTABILITÉ



SYMÉTRIE

Dans un énoncé visuel, l'équilibre peut être atteint de deux manières : symétriquement (6.6) et asymétriquement (6.7). La symétrie est l'équilibre axial. Il s'agit d'une formulation visuelle prédéterminée, où chaque unité placée d'un côté d'une ligne centrale est en tout point reproduite de l'autre côté. Cette configuration est absolument logique et évidente dans sa conception, mais peut sembler statique, voire ennuyeuse. L'asymétrie était considérée comme bien mal équilibrée par les Grecs, même si l'équilibre peut être atteint en variant les éléments et leur placement pour faire contrepoids. L'équilibre visuel dans un tel design est rendu compliqué par l'ajustement de nombreuses forces, quoiqu'intéressant et riche dans sa variété.

ASYMÉTRIE

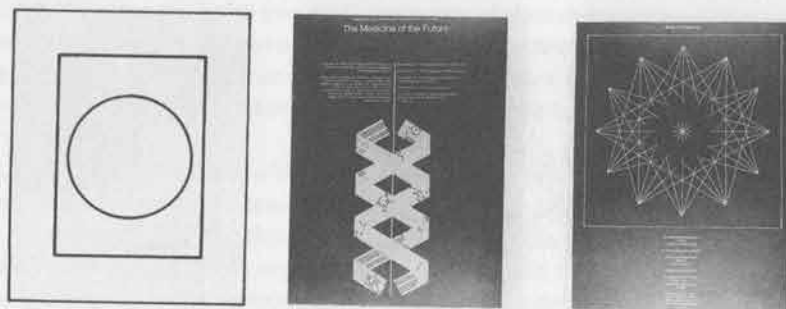


FIGURE 6.6, SYMÉTRIE

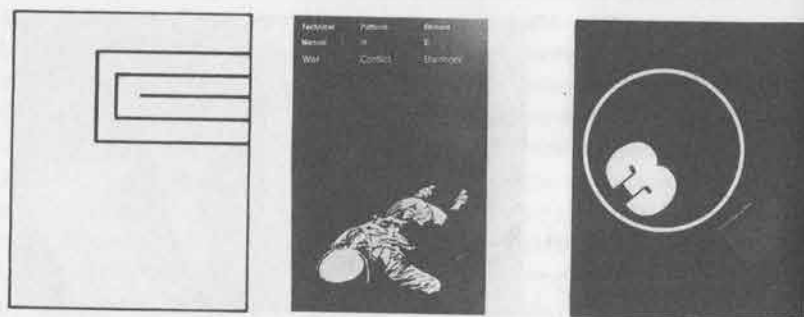


FIGURE 6.7, ASYMÉTRIE

RÉGULARITÉ

La régularité (6.8) en design est le fait de favoriser l'uniformité des éléments, le développement d'un ordre fondé sur un certain principe ou une certaine méthode stables. Son opposé est l'irrégularité (6.9), qui, en tant que stratégie de design, met l'accent sur l'inattendu et l'inhabituel, ne se conformant à aucun plan déchiffrable.

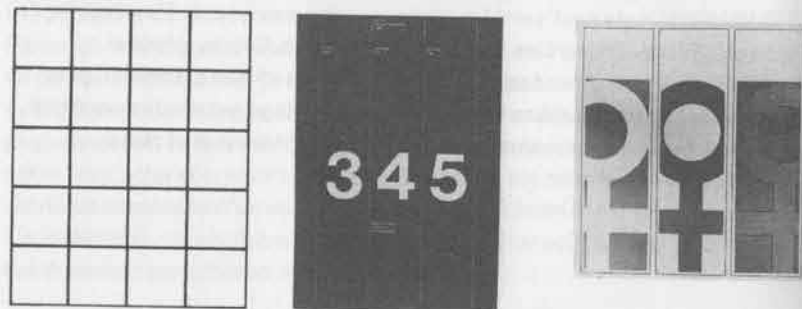


FIGURE 6.8, RÉGULARITÉ

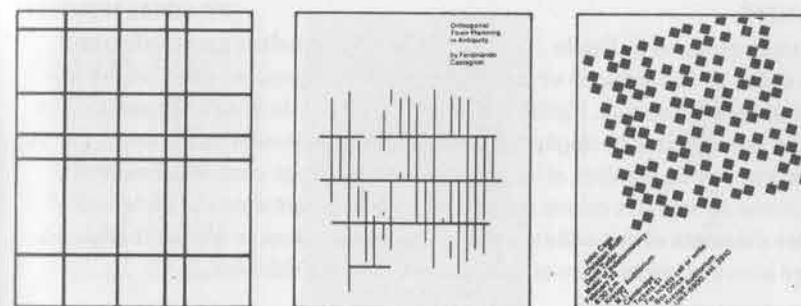


FIGURE 6.9, IRRÉGULARITÉ

SIMPLICITÉ

L'ordre contribue grandement à la synthèse visuelle de la simplicité (6.10), technique visuelle composée d'une forme élémentaire unique et directe, dénuée de complications secondaires ou d'explications. Sa formulation visuelle opposée, la complexité (6.11), se compose de l'intrication de nombreuses unités et forces élémentaires, rendant difficile le processus d'organisation de la signification dans la structure.



FIGURE 6.10, SIMPLICITÉ



FIGURE 6.11, COMPLEXITÉ

COMPLEXITÉ

UNITÉ

Les techniques de l'unité (6.12) et de la fragmentation sont similaires à celles de la simplicité et de la complexité et impliquées dans les mêmes stratégies de design. L'unité est en soi l'équilibre de divers éléments en un tout visuellement homogène. Il s'agit du rassemblement de plusieurs unités imbriquées de manière si homogène qu'elles seront vues et considérées comme ne formant qu'une seule entité. La fragmentation est l'éclatement des éléments et des unités formant une composition en éléments séparés qui bien que reliés entre eux conservent leur individualité.

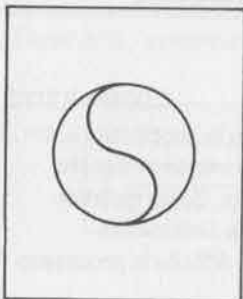


FIGURE 6.12, UNITÉ

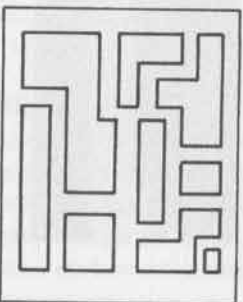


FIGURE 6.13, FRAGMENTATION

SOBRIÉTÉ

La présence du minimum d'unités visuelles est propre à la technique de la sobriété (6.14), qui à bien des égards contraste avec la technique opposée, l'excès (6.15). La sobriété est un arrangement frugal mais judicieux des éléments visuels. L'excès penche souvent vers une accumulation d'éléments discursifs infiniment détaillés sur une composition de base qui, idéalement, devrait être adoucie et embellie par l'ornementation. L'excès est une technique qui enrichit visuellement, elle est associée au pouvoir et à la richesse, alors que la sobriété est visuellement «basique», mettant l'accent sur le conservatisme, la modestie et la pureté.

FRAGMENTATION

FIGURE 6.14, SOBRIÉTÉ

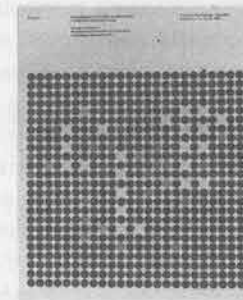
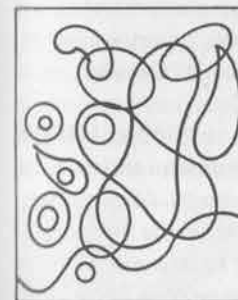


FIGURE 6.15, EXCÈS

SUBTILITÉ

La subtilité (6.16) et l'exagération (6.17) sont les contreparties intellectuelles de la sobriété et de l'excès. Elles servent des objectifs similaires mais dans un contexte différent. La subtilité est une approche très contraignante qui cherche à maximiser la réaction du spectateur à partir d'un nombre minimal d'éléments. En fait, dans sa quête consciente d'engendrer un effet important, la subtilité est le reflet de son envers visuel, l'exagération. L'une et l'autre, chacune à leur manière, prennent de grandes

EXAGÉRATION

FIGURE 6.16, SUBTILITÉ

EXCÈS



FIGURE 6.17, EXAGÉRATION

libertés avec la manipulation des détails visuels. L'exagération, pour être visuellement efficace, doit souligner à outrance, hypertrophier son expression bien au-delà de la vérité pour l'intensifier et l'amplifier.

PRÉDICTIONNÉ

En tant que technique visuelle, la prédictibilité (6.18) suggère un certain ordre ou plan très conventionnel. Que ce soit à travers l'expérience, l'observation ou la raison, nous devrions être capables de prédire quel sera le message en son entier, à partir d'un minimum d'informations. La spontanéité (6.19), en revanche, se caractérise par une absence apparente de plan. Il s'agit d'une technique qui en appelle aux émotions, impulsive et non contrainte.

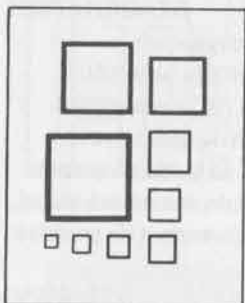


FIGURE 6.18, PRÉDICTIONNÉ

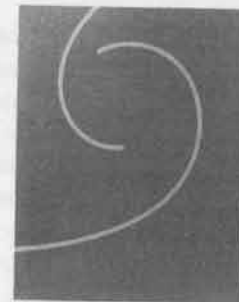
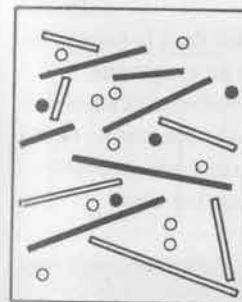


FIGURE 6.19, SPONTANÉITÉ

DYNAMISME

Le dynamisme (6.20), en tant que technique visuelle, doit être représenté ou suggéré. L'énergie et la vie qu'une technique visuelle dynamique incarne ne transparaissent pas avec la même intensité lorsqu'est choisie la technique de l'immobilité (6.21), qui, grâce à un équilibre absolu, véhicule des valeurs de quiétude et de repos.

IMMOBILITÉ

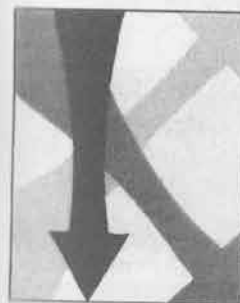


FIGURE 6.20, DYNAMISME

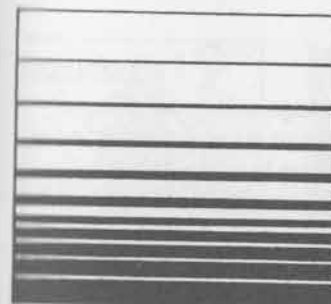


FIGURE 6.21, IMMOBILITÉ

FINESSE

La finesse pourra être utilisée pour opérer une distinction dans la conception d'un message visuel, en évitant les solutions évidentes ou exagérées.

Si la finesse (6.22) suggère une approche délicate et raffinée, celle-ci doit être attentivement conçue et ingénieuse. L'audace (6.23) est, par sa nature même, une technique visuelle évidente. Le designer ne doit pas craindre d'y recourir et l'utiliser avec assurance et confiance, son but étant d'atteindre une visibilité optimale.

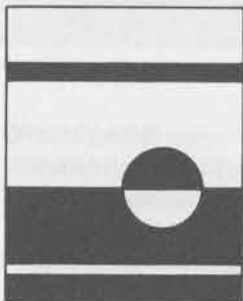


FIGURE 6.22, FINESSE

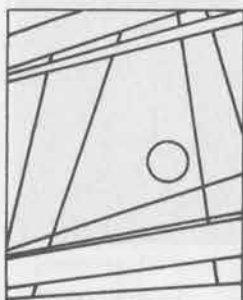
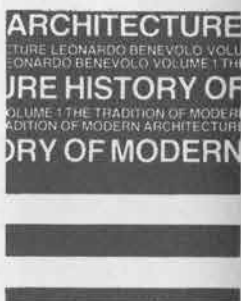


FIGURE 6.23, AUDACE

**NEUTRALITÉ**

Donner une apparence neutre à un travail de design (6.24) est presque contradictoire et pourtant il existe des contextes où, pour un énoncé visuel, créer la composition la moins provocante peut être la solution la plus efficace pour briser la résistance du spectateur, voire son hostilité.

L'atmosphère de neutralité n'est pas vraiment perturbée par la technique de l'emphase (6.25), qui consiste simplement à mettre en valeur un élément sur un fond uniforme.

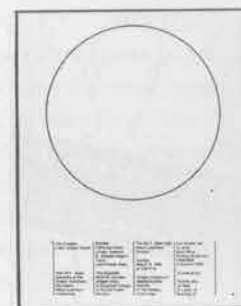
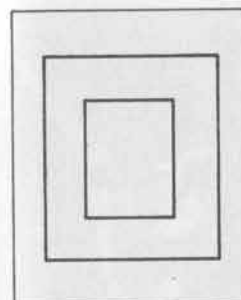
AUDACE

FIGURE 6.24, NEUTRALITÉ

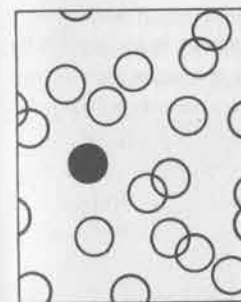


FIGURE 6.25, EMPHASE

TRANSPARENCE

Les techniques de la transparence (6.26) et de l'opacité (6.27) se définissent l'une l'autre physiquement: la première désigne des éléments visuels à travers lesquels nous pouvons voir, ce qui est placé derrière étant révélé; la seconde est l'exact opposé, la vue est bouchée, dissimulant ce qu'elle domine visuellement.

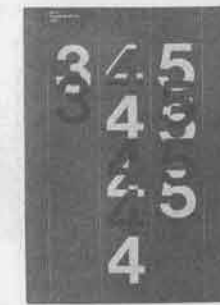
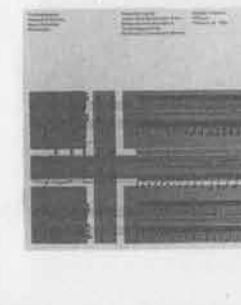
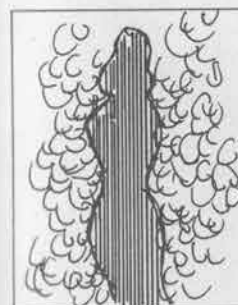
OPACITÉ

FIGURE 6.26, TRANSPARENCE

EMPHASE



FIGURE 6.27, OPACITÉ

**COHÉRENCE**

La cohérence (6.28) est la technique permettant d'exprimer la compatibilité visuelle, de développer une composition dominée par une approche thématique unique, uniforme et harmonieuse. Si la stratégie de communication l'exige, des changements et des élaborations peuvent être réalisés à l'aide de la technique de la variation (6.29), qui offre de la diversité et des variantes. Mais la variation, dans la composition visuelle, doit être utilisée de la même façon que pour la composition musicale, où les variations sont contrôlées par un thème dominant.

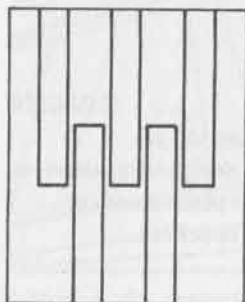


FIGURE 6.28, COHÉRENCE

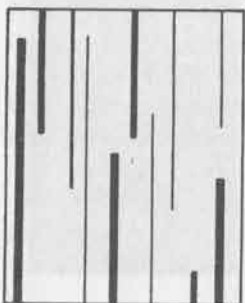
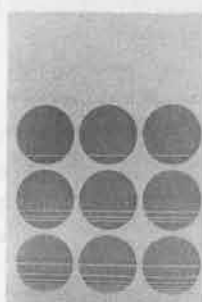


FIGURE 6.29, VARIATION

**PRÉCISION**

La précision (6.30) est la technique naturelle de l'appareil photographique, elle est optionnelle pour l'artiste. Notre expérience naturelle de la vision constitue le fondement du réalisme en arts visuels, sa mise en œuvre peut impliquer de nombreuses ruses et conventions conçues pour dupliquer les indices visuels que l'œil véhicule jusqu'au cerveau. L'appareil photographique est modelé sur l'œil et reproduit par conséquent nombre de ses effets. Pour l'artiste, l'utilisation de la perspective renforcée par la technique du clair-obscur peut suggérer ce que nous voyons dans la réalité. Mais l'œil est victime de ruses. La précision la plus aboutie en peinture n'est autre que le « trompe-l'œil ». La distorsion (6.31) altère le réalisme, cherchant à contrôler les effets produits en s'éloignant de la forme régulière, éventuellement de la forme réelle. Il s'agit d'une technique extrêmement pertinente dans la composition visuelle; bien maîtrisée, elle produit une réaction intense.



FIGURE 6.30, PRÉCISION

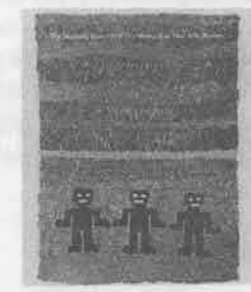


FIGURE 6.31, DISTORSION

DISTORSION**PLANÉITÉ**

Ces deux techniques visuelles sont essentiellement régulées par l'utilisation ou non des principes de la perspective. Celle-ci est augmentée par la reprise de l'information environnementale à travers l'imitation des effets de lumière

PROFONDEUR

et d'ombre, le clair-obscur (6.32, 6.33), pour suggérer ou effacer l'apparence naturelle de la dimension.

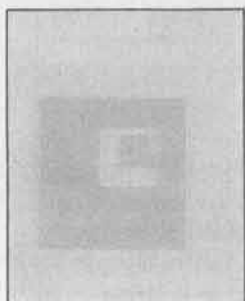


FIGURE 6.32, PLANÉITÉ

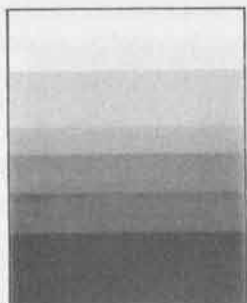


FIGURE 6.33, PROFONDEUR



SINGULARITÉ

La singularité (6.34) consiste à concentrer une composition sur un thème distinct et unique, non soutenu par d'autres stimuli visuels, particuliers ou généraux. La qualité principale de cette technique est de mettre l'accent sur un élément particulier. La juxtaposition (6.35) représente l'interaction de stimuli visuels, en plaçant au moins deux indices côte à côte, ce qui active la comparaison des relations.

JUXTAPOSITION

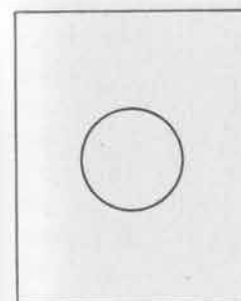


FIGURE 6.34, SINGULARITÉ

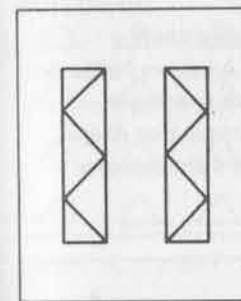
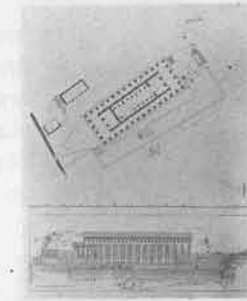


FIGURE 6.35, JUXTAPOSITION



SÉQUENCÉ

En design, un arrangement séquentiel (6.36) consiste en une réponse compositionnelle à un plan de présentation organisé selon un ordre logique. Cette organisation peut suivre n'importe quel schéma, mais implique habituellement une série d'éléments disposés selon un motif rythmique. Une technique aléatoire (6.37) suggérera une absence de plan, une désorganisation planifiée ou encore une présentation aléatoire d'informations visuelles.

ALÉATOIRE

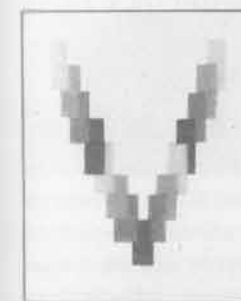
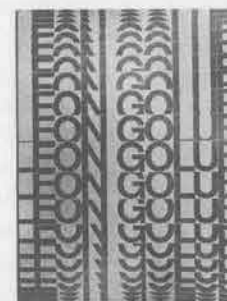


FIGURE 6.36, SÉQUENCÉ



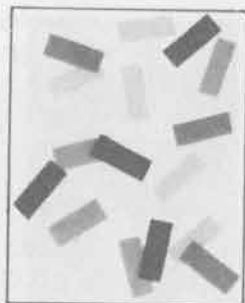


FIGURE 6.37, ALÉATOIRE

NETTETÉ

La netteté (6.38) en tant que technique visuelle est autant liée aux caractéristiques physiques qu'expressives de la clarté. À travers l'utilisation de la précision et de formes très définies, l'effet final est spécifique et facile à interpréter. La diffusion (6.39) est une technique plus douce. Elle opte pour moins de précision, mais pour davantage d'atmosphère, d'émotion et de chaleur.



FIGURE 6.38, NETTETÉ

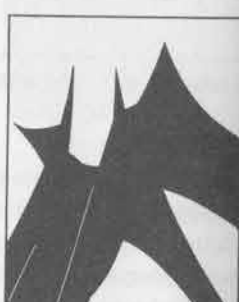


FIGURE 6.39, DIFFUSION

**DIFFUSION****RÉPÉTITION**

La répétition (6.40) désigne les connexions visuelles ininterrompues qui sont particulièrement importantes pour tout énoncé visuel unifié.

Au cinéma, en architecture, en design graphique, la continuité ne se définit pas seulement par des étapes ininterrompues allant d'un point à un autre, il s'agit également de la force cohésive qui fait tenir n'importe quelle composition. Les techniques discontinues (6.4) renvoient en expression visuelle à la manifestation d'une déconnexion ou, au moins, de liens relâchés. Cette technique renforce les qualités individuelles des composantes d'un tout sans pour autant abandonner la signification générale.

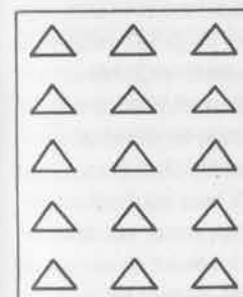
DISCONTINUITÉ

FIGURE 6.40, RÉPÉTITION

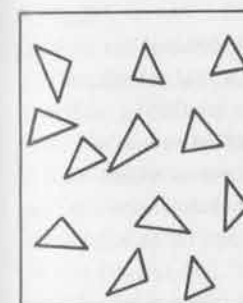


FIGURE 6.41, DISCONTINUITÉ

Ces techniques ne sont que quelques-uns des nombreux moyens dont dispose le designer pour modifier l'information. Pour ainsi dire chaque formule visuelle possède une contre-force, et chacune d'entre elles est en lien avec le contrôle des éléments visuels qui donne lieu à la formation du contenu et à la construction d'un message. De nombreuses autres techniques visuelles peuvent être explorées, découvertes, mises en œuvre pour créer des compositions, toujours dans une opposition action-neutralisation: lumineux/fade; coloré/monochrome; anguleux/rond; vertical/horizontal; manuel/mécanisé; croisé/parallèle.

Ces oppositions offrent aux créateurs visuels une excellente opportunité pour affiner la signification de l'œuvre sur laquelle ils travaillent en jouant du contraste.

Dans tout effort compositionnel, les techniques visuelles rencontrent et renforcent la question de la signification; toutes offrent à l'artiste comme au non-artiste les outils les plus efficaces pour créer et comprendre une communication visuelle expressive, en quête d'un langage visuel universel.

EXERCICES

- 1 Choisissez n'importe quelle technique duale (neutralité-accentuation, sobriété-exagération, planéité-profondeur) et trouvez autant d'exemples possibles de chacune d'entre elles. Ordonnez les exemples d'une technique à l'autre.
- 2 Choisissez un sujet visuel et photographiez-le pour montrer autant de techniques visuelles que possible grâce au choix de différents angles et positions de l'appareil photographique, ainsi qu'en usant d'autres variations techniques, notamment en agissant sur la luminosité.
- 3 Choisissez l'une des techniques énumérées ci-dessus et esquissez une composition abstraite pour l'illustrer.
- 4 Prenez un certain nombre de publicités, d'affiches ou de photographies et listez à côté de chacune d'elles les techniques les plus évidentes mises à profit dans leur composition.

SYNTHÈSE

7

DES STYLES VISUELS

Les précédents chapitres ont mis en avant divers points de vue concernant les techniques et les moyens à la portée de l'artiste visuel et du communicant en vue de construire, composer et planifier tout matériel visuel en fonction de la signification ou du contexte. Le fait de connaître des principes partagés concernant la perception est un point de départ, une base permettant de prédire l'effet de certaines décisions visuelles dans l'organisation d'un projet. Ces éléments offrent au communicant visuel une substance fondamentale (et signifiante) pour construire. Catégoriser les différents niveaux de données et de perceptions ouvre à une nouvelle définition intelligente de la tâche à accomplir et son objectif sous-jacent. Les techniques sont des auxiliaires, des options pour des choix permettant de maîtriser les résultats. Réunis, ces moyens visuels offrent à l'artiste un niveau de forme et de contenu dépassant le point de vue personnel du créateur individuel pour embrasser la philosophie et les attentes visuelles partagées d'un groupe, d'une culture ou d'une époque.

STYLE

Le style est la synthèse visuelle des éléments, des techniques, de la syntaxe, de l'inspiration, de l'expression et de l'objectif annoncé. Cette notion est complexe et difficile à décrire avec clarté. La meilleure manière d'établir une définition en termes de littérature visuelle consiste peut-être à considérer le style comme une catégorie ou une classe d'expression visuelle modelée par l'environnement culturel dans sa globalité. Ainsi, les différences entre art oriental et art occidental tiennent aux conventions qui les gouvernent. De ces deux styles, l'oriental est de loin le plus chargé en conventions, c'est-à-dire encadré par des règles strictes et des principes associés à des codes culturels en règle générale admis. Dans l'art japonais tout comme dans le mode de vie nippon, il existe une forte déférence vis-à-vis de « la manière ». Pour le dire simplement, chacun est renvoyé à la manière de « faire » les choses, un dessin, un jardin, le thé aussi bien qu'un haïku. La façon d'aborder les choses s'accompagne d'un haut niveau d'exigence, d'un amour de la beauté et d'une dévotion de la part de l'individu, mais la conception de « la manière » va au-delà de directives établies. La description des règles s'appliquant à l'écriture d'un haïku permet de l'illustrer. La forme est définie de façon stricte: un haïku doit compter dix-sept syllabes. Ni plus, ni moins. Aucune variation n'est acceptée ou considérée comme digne de respect. Tous les choix d'expression