

« Paysages, terroirs et vins », in *Le corps, le vin & les images*, Martine Joly & Hubert Cahuzac, dir., L'Harmattan, MEI n°23, 15p., 2005.

Paysages, terroirs, et icônes du vin

Jacques Fontanille
Université de Limoges
Institut Universitaire de France

Introduction

L'univers conceptuel et sémiotique du vin est composé de plusieurs sémiotiques-objets où le visible occupe une part utile ou dominante : des objets, comme la bouteille, des images et des inscriptions, sur l'étiquette, le vin lui-même, ainsi que tous les textes descriptifs, persuasifs ou dissuasifs que contiennent les guides et les rubriques spécialisés ; mais on y rencontre aussi des parties du monde naturel, comme le paysage, ou encore des pratiques où le visible se mêle inextricablement aux autres modes sémiotiques du sensible, comme la dégustation, ou même le voyage touristique dans les vignobles.

Mais ces « sémiotiques-objets » forment un réseau structuré, en ce sens que le passage de l'une à l'autre est réglé par des usages, et parfois même prévu dans la conception et la définition de chacune d'elles. Nous avons donc affaire non pas à une nébuleuse livrée au hasard des intersections réalisées dans des discours où des conjonctures particulières, mais à une véritable « macro-sémiotique » organisée, que proposons d'appeler un « univers sémiotique ».

A 2km du château de Malromé, le château de Cappes veille sur un vignoble de 20ha, dont les vendanges de merlot et de cabernet-sauvignon, assemblés à parts égales, ont produit ce bordeaux rouge profond, au bouquet naissant de fleur de vigne et de violette. La bouche ample laisse encore percevoir un rempart de tannins, avant de s'achever dans la gamme épicée. Une bouteille qui trouvera son élégance après une garde de cinq ans.

(Notice « Château de Cappes 2000 », *Le guide Hachette des vins* 2003, p. 183, souligné par nous.)

Puisque l'homogénéité d'une telle macro-sémiotique repose à l'évidence sur la possibilité de ces "passages" d'une composante à l'autre (dans l'exemple cité, ce « passage » est une métonymie, entre le château et les tannins), elle comporte nécessairement de multiples

conversions, et quelques principes qui les rendent possibles. Entre toutes ces sémiotiques-objets dont le motif commun est le vin, on suppose donc un ensemble de règles de traductions inter-sémiotiques, dont la description est à faire, et dont peut néanmoins déjà signaler quelques phases critiques. Par exemple, entre les composants plastiques et figuratifs du paysage, d'une part, et les propriétés gustatives et symboliques du vin, d'autre part, une tierce configuration semble servir de médiation : on l'appelle le « terroir ». Le paysage est de l'ordre du visible, du moins à titre de dominante ; le vin est de l'ordre du gustatif, de l'olfactif et du visible, selon les phases de la saisie ; le terroir, apparemment, ne comporterait aucune de ces dimensions sensorielles (ce qui reste à discuter), et obéirait à un tout autre principe. Pourtant, c'est bien le troisième qui permet de transférer les propriétés du premier au second, après conversion bien sûr. Autre exemple : entre le vin et l'étiquette, se joue l'identité du premier, ainsi que la crédibilité de la seconde, notamment par l'intermédiaire d'une autre sémiotique-objet, une pratique poly-sensorielle et syncrétique, la dégustation ; « poly-sensorielle », parce qu'elle fait appel au goût, à l'odorat et à la vue ; « syncrétique », parce qu'elle donne lieu à une verbalisation concomitante et à une identification du vin ; et c'est de cette identification qu'on retrouve les principaux éléments sur l'étiquette.

L'objectif de cette étude est donc de saisir une partie (l'essentiel, si possible) de ces traductions inter-sémiotiques, où les phénomènes et les processus poly-sensoriels jouent un rôle décisif. Pour fixer un cadre terminologique, on pourrait distinguer deux types d'inter-sémioticités : (1) l'inter-sémiotité paradigmatique, appelée plus couramment « syncrétisme », et (2) l'inter-sémiotité syntagmatique, que l'on pourrait dénommer parallèlement et par néologisme, « diacrétisme ». C'est du second type qu'il est question ici, puisque nous recherchons des formes et des règles de conversions syntaxiques, de traductions entre sémiotiques-objets différentes. Mais le premier type n'est pas exclu pour autant, puisque, par exemple, le paysage peut être convoqué sur l'étiquette, et le terroir, invoqué au cours de la dégustation. Nous avons donc affaire, dans le cas de l'univers sémiotique du vin, à une configuration inter-sémiotique, où les relations inter-sémiotiques jouent à la fois sur l'axe paradigmatique et sur l'axe syntagmatique, à la fois comme syncrétismes et comme séquence de conversions.

Quelques éléments théoriques

1. La syntaxe figurative et la stabilisation iconique

Dans ce que nous pourrions considérer maintenant comme une chaîne ou un réseau de conversions inter-sémiotiques, il est globalement question d'une identité sémiotique, celle du vin. Mais il s'agit au départ d'une figure matérielle, dont l'usage est pour l'essentiel destiné à procurer une gamme de sensations. En outre, comme on l'a déjà suggéré, cette même identité, et le processus de reconnaissance qui l'accompagne, se retrouvent en d'autres figures, d'une toute autre nature : des images, des inscriptions notamment, et même des descriptions verbales.

Ce ne serait donc pas la meilleure manière de procéder que celle qui consisterait à partir des différents canaux de réception de ces diverses sémiotiques-objets, et des identités qu'elles véhiculent. En cela, elles se distinguent en effet de manière irréductible : les unes visuelles, les autres gustatives, d'autres enfin, verbales.

En revanche, si on suppose qu'elles reconfigurent une identité stable et toujours reconnaissable, on doit aussi supposer que quelque chose perdure dans ces transformations : ce « quelque chose » est un certain syntagme de la syntaxe figurative, ce syntagme étant lui-même constitutif de l'identité. Ce que nous appelons « syntaxe figurative » est une séquence sémiotique, indépendante des canaux sensoriels de réception, ainsi que des modes sémiotiques de l'expression, et qui résulte de la reconfiguration sémiotique d'une expérience.

Cette syntaxe forme ainsi parfois des motifs suffisamment stables pour rester reconnaissables à travers tous les modes d'expression. Il en est ainsi, par exemple, des onomatopées: entre le bruit d'un craquement dans le monde naturel, la chaîne phonétique qui le traduit dans une langue donnée (/krak/), et le traitement graphique et plastique de la typographie qui l'inscrit dans une vignette d'une bande dessinée, voire dans le bruitage qui l'imité sur la bande-son d'une séquence filmique, un même motif reste reconnaissable, celui, justement, du « craquement ». L'exemple est peut-être trop simple, mais il permet de poursuivre le raisonnement sans surcharge inutile. En effet, dans ce cas, et malgré quelques apparences, la permanence de la forme sémiotique ne tient pas à la ressemblance entre toutes ces figures ; au contraire, c'est la permanence d'un certain motif de la syntaxe figurative qui produit un effet de ressemblance. On sait bien qu'une multitude de bruits différents peuvent correspondre à une seule onomatopée à l'oral, ou à la même forme graphique dans une bande dessinée, et que, inversement, le même bruit peut correspondre, dans des langues différentes, à des segments phonétiques différents, et, sous des crayons et pour des dessinateurs différents, à des figures graphiques dissemblables.

La permanence serait ici, plus précisément, celle d'un certain rapport, d'un certain type d'interactions entre des matières et des énergies, entre des substances et des forces. Dans le

cas de l'onomatopée, l'identification d'un motif permanent et commun à toutes les manifestations sémiotiques n'empêche pas qu'en chacune de ces manifestations, les matières et les forces soient différentes : objet physique autonome, et force physique extérieure dans un cas ; parties musculaires et membranes des organes phonatoires, et énergie articulatoire dans un autre ; support et instrument d'inscription, et contrôle gestuel, dans le dernier cas. Les substances changent, les modes d'expression et les canaux de réception aussi, mais le même rapport et les mêmes propriétés des interactions entre matières et énergies se retrouvent.

La caractérisation de ce rapport n'est pas chose aisée, car même si la reconnaissance du motif est intuitive et apparemment immédiate, sa caractérisation est obligatoirement formelle, au sens strict, puisqu'elle doit être indépendante des substances. Pour ce qui concerne le « craquement », le schème figuratif consiste en la propagation d'une force de séparation, à travers une matière, propagation qui est à la fois globalement linéaire et discontinue : les caractères linéaire et discontinu se combattent et tendent à se neutraliser réciproquement, puisque le premier exprime l'intensité de la force de séparation, et le second, celle de la résistance de la matière ; en somme, la matière résiste localement et par à-coups, mais cède globalement.

Le travail du sémioticien consiste donc à identifier ces propriétés, puisque ce sont elles qui conditionnent la reconnaissance, et qui forment l'identité de la figure. Ces motifs de la syntaxe figurative, obtenus à partir de certains états identifiables des interactions entre matières et énergies, sont au sens strict des *icônes*, en ce sens qu'ils résultent d'un processus de stabilisation de formes, qu'ils sont reconnaissables, et qu'ils sont identiques à eux-mêmes aux cours des transformations qu'ils subissent. Il en est de même, tout comme pour les onomatopées, pour les icônes visuelles en général, une fois qu'on admet que les motifs de la syntaxe figurative restent stables, même si les substances changent ; dans le cas du visible, bien sûr, les matières sont des volumes, des lignes, des textures et des reliefs, notamment, et l'énergie, de la lumière.

Il reste à déterminer dans quelles conditions se forment de tels motifs. En d'autres termes, comment, parmi toutes les interactions possibles entre matières et énergies, ou plus spécifiquement, entre matières, objets, textures et lumières, seules certaines peuvent être stabilisées et reconnues ? Pour ce qui me concerne, cette question ne peut recevoir, actuellement, de réponse de principe, universelle ou générale. Les seules réponses que j'entrevois sont issues de travaux épars et d'études empiriques et concrètes dont la synthèse reste à faire, mais à partir desquelles on peut néanmoins envisager une prudente

généralisation ; ces études empiriques concernent des textes verbaux, des films, des annonces-presse, et des objets du quotidien.

Les résultats susceptibles d'une éventuelle généralisation sont de trois types, et complémentaires ; il s'agit : (1) des modalités du rapport entre matières et énergie, (2) du type d'association poly-sensorielle, et (3) du marquage thymique.

Pour ce qui concerne le rapport entre matières et énergie, il est surtout question des rôles actantiels, des aspects et du tempo des procès ; la « modalité » du rapport prend alors la forme d'une figure dynamique, qui exprime l'état d'une confrontation entre la force qui s'applique et la force qui lui résiste ou qui compose avec elle.

Chez Baudelaire, par exemple, dans *Les fleurs du mal*, l'énonciation vise tout particulièrement le rapport entre le liquide et la lumière : la lumière peut être voilée et partiellement masquée et filtrée par le liquide (eau, larmes ou brumes) ; elle peut être immergée et lavée dans le liquide ; elle peut enfin se refléter à la surface du liquide qui la renvoie. A chacune de ces figures correspondent des motifs syntaxiques différents : selon le cas, la lumière est la source active ou la cible du procès, la matière peut être un simple obstacle-contrôle ou un opérateur ; parallèlement, le tempo du procès varie : ralenti dans la figure de la lumière voilée, arrêté dans le cas de la lumière immergée, il s'accélère brusquement avec la figure du reflet.

De même, dans la dégustation du vin, on guettera les équilibres (et déséquilibres) entre la force alcoolique, d'une part, et les épaisseurs et la complexité des matières, d'autre part, la première pouvant tour à tour neutraliser ou accentuer les secondes, comme dans ce commentaire :

Doux et crémeux, les tannins contribuent à la saveur et à la rondeur du palais, tout en apportant beaucoup de force. Parfaite, leur extraction témoigne d'un grand savoir-faire.

(Notice « Château Saint-Robert » 2000, Le guide Hachette des vins 2003, p. 313)

Ou encore, dans le paysage, on s'intéressera aux différentes réactions des objets, des habitants et des végétaux à la force du vent, où à l'effet de la gravitation, pour peu que ce dernier soit accentué ou libéré par des reliefs marqués ou par des ruptures abruptes.

Pour ce qui concerne le type d'associations poly-sensorielles, il découle du point précédent : dès lors qu'une interaction entre matière et énergie devient stable et saillante dans un procès (un texte, une image, une pratique...), elle appelle des associations sensorielles spécifiques. Par exemple, chez Baudelaire, l'olfaction est convoquée par la lumière voilée, alors que les jeux de reflets sollicitent des harmonies auditives. Pour le vin, selon l'équilibre

saisi et identifié, pourront être convoquées des associations visuelles (par exemple, l'éclat), thermiques (la fraîcheur), sensori-motrices (la vivacité) ou tactiles (le râpeux et le lisse), etc. Lorsque le narrateur d'*A la recherche du temps perdu* suit des yeux, dans un tableau d'Elstir, le chemin sur lequel avancent des promeneurs, il s'inquiète brusquement de le voir interrompu: surplombant un abîme, et sans prolongement visible, il rend possible la chute et la disparition des promeneurs ; il suscite ainsi une réaction proprioceptive, l'angoisse de la chute, qui, en deçà même des composantes thymiques et affectives, exprime l'apparition d'une composante sensori-motrice dans la syntaxe figurative du visible.

Enfin, les deux précédentes propriétés, (i) la modalité particulière du rapport entre matière et énergie, et (ii) l'association poly-sensorielle, sont liées et solidarisées en un seul motif iconique (iii) grâce à une projection thymique, un effet proprioceptif qui servira de sous-bassement pour une axiologie, et qui est en même temps la signature somatico-sensible de la reconnaissance de l'icône.

2. *Les corps-actants*

Si on parvient à stabiliser et identifier des figures et des motifs d'une syntaxe qui repose sur des confrontations entre matières et énergie, c'est que, d'un certain point de vue, on reconnaît à ces matières-substrats la propriété d'animation, et que, corrélativement, on est en mesure d'attribuer aux motifs ainsi stabilisés, des rôles dans la régulation de la confrontation en question. On assiste en somme à l'actantialisation du procès figuratif.

Par exemple, c'est bien dans l'interaction entre la lumière et la matière que se forment les rôles d'*obstacle* ou de *source*, dans ce que nous pourrions appeler la syntaxe de l'éclairage; ou encore, pour les mêmes raisons, c'est dans le processus de diffusion olfactive dans les différents corps et éléments matériels que se forme le rôle de l'*effluve* ou de l'*arôme*, comme véhicule aérien de l'odeur.

Dès lors, ces figures matérielles dotées d'un rôle dans la syntaxe figurative pourront être considérées comme des *corps-actants* : nous entendons donc par là *des figures-corps*, c'est-à-dire *conjuguant matière et énergie, dotées d'un rôle dans le procès figuratif*. Le corps-actant, rappelons-le, résulte d'un processus d'iconisation qui le rend reconnaissable, et il faut alors rendre compte des propriétés (morphologiques et sensibles) qui le font reconnaître comme tel. Cette nouvelle perspective consiste, on le voit, non seulement, comme ci-dessus, en l'observation des conditions de stabilisation et d'iconisation d'une combinaison poly-sensorielle, mais en outre, du point de vue de la réception, dans la recherche de critères

figuratifs de reconnaissance des corps-actants. Tout à l'heure, la réponse ne pouvait être qu'empirique et provisoire ; mais maintenant, sur ce point précis, elle peut être plus fermement fondée et déduite.

De fait il nous faut trouver les propriétés qui permettraient à un motif de la syntaxe figurative de manifester son double statut de figure-corps, donc de structure matérielle, et d'actant, et donc de structure animée et intentionnelle, notamment dans ses relations avec les autres figures-corps appartenant à son environnement. Il nous faut donc identifier une propriété figurative qui soit le signe de cette activité intentionnelle d'une structure matérielle qui interagit avec d'autres structures matérielles. Cette propriété (ou ce formant de la figure, comme on voudra) est l'existence d'une limite ou frontière pluri-fonctionnelle, une *enveloppe*.

En effet la structure matérielle est, par constitution, dynamique : elle compose des matières et des forces, et l'enveloppe est, par définition, le lieu de la confrontation et de la régulation entre les forces extérieures et les forces intérieures (celles qui, tout à l'heure, par exemple, opposaient leur résistance aux forces extérieures). Le lieu même de la structure matérielle où se produisent ces échanges, ces confrontations et ces régulations est l'enveloppe elle-même. L'enveloppe des corps-actants, en son principe, n'est rien d'autre : un lieu critique où échangent, se confrontent et se régulent des forces propres et des forces non-propres. Je me suis efforcé de montrer ailleurs que ces interactions peuvent être décrites et spécifiées, ce qui constitue un nouveau pas en avant dans la compréhension des processus d'iconisation des combinaisons poly-sensorielles. On peut ainsi aboutir à une typologie des enveloppes, ou du moins de leurs fonctions figuratives, une typologie en partie inspirée de la typologie des fonctions et des « signifiants formels du Moi-peau » selon Didier Anzieu, mais plus générale que cette dernière.

Pour résumer, et ne conserver que ce qui nous sera nécessaire dans la suite de l'étude, il existe trois fonctions principales (ou « propriétés typiques combinables ») : (i) une dirigée du « non-propre » vers le « propre », (ii) une consacrée aux échanges entre le « propre » et le « non-propre », et (iii) une enfin dirigée du « propre » vers le « non-propre ».

La première est la fonction de *contenance-maintenance*, par laquelle l'enveloppe retient, contient et maintient la forme des matières et des forces propres : en cela, elle résiste aux forces extérieures, mais aussi aux tendances qui, de l'intérieur, tendraient à annuler l'autonomie de la structure propre.

La seconde est la fonction de *filtre et de tri*, par laquelle l'enveloppe régule les franchissements dans les deux sens, en sélectionnant ce qui, du « propre », peut passer à

l'extérieur, et, du « non-propre », peut passer à l'intérieur, et ce, sans modifier l'identité de la structure, c'est-à-dire, de fait, sans détruire l'icône.

La troisième fonction est celle de *surface d'inscription*, grâce à laquelle l'enveloppe peut communiquer avec l'extérieur, notamment en ce qui concerne l'état de la structure propre, mais comme cet état du « propre » résulte lui-même de l'ensemble des interactions antérieures, et même, probablement, par anticipation, de la préparation des interactions ultérieures, on peut alors en conclure que l'enveloppe est la matérialisation de la dimension temporelle des corps-actants, et tout particulièrement de leur mémoire ; les *inscriptions* sur l'enveloppe sont donc à la fois des *empreintes*, souvenirs de confrontations antérieures, et des *annonces*, propositions pour des confrontations ultérieures.

Munis de ces quelques positions et propositions sur la syntaxe figurative et les corps-actants, nous pouvons maintenant aborder les conversions sémiotiques propres à l'univers du vin.

Le paysage, le terroir et le vin

1. Le paysage

Un paysage se constitue comme sémiotique-objet par la réunion d'un plan de l'expression et d'un plan du contenu. Le plan de l'expression nous est fourni par l'expérience que nous faisons d'un segment du monde naturel, saisi dans notre champ perceptif : un ensemble de propriétés poly-sensorielles dynamiques. où se conjuguent des éléments visuels, auditifs, olfactifs, tactiles et sensori-moteurs. Le plan du contenu est constitué par l'ensemble des processus naturels, culturels et économiques dont le paysage est le résultat : une multitude de couches temporelles et de procès superposés, à vitesses fort différentes, une stratification de devenirs incommensurables (entre autres : le devenir géologique, le devenir démographique, le devenir agricole et industriel, etc.), et qui, pourtant, apparaissent, une fois saisis dans les limites d'un même champ perceptif, comme solidaires et interactifs. Cet ensemble, du point de vue spatio-temporel, est au sens strict une « conjoncture », c'est-à-dire une intersection entre des parcours thématiquement et temporellement hétérogènes, mais qui, une fois saisis en leur concours, fonctionnent comme une structure narrative et une composition figurative unique.

La rencontre entre les deux plans consiste en un embrayage de l'espace et du temps existentiels du paysage (ce qui devient le plan du contenu) sur l'espace et le moment de l'expérience perceptive qu'il nous procure. Mais cet embrayage est seulement partiel et

occasionnel, car le paysage est toujours perçu dans son devenir, comme débordant de l'instant de sa saisie. La saisie poly-sensorielle du paysage est de ce fait un « instantané », un arrêt instable et provisoire par rapport aux couches temporelles qui continuent à l'emporter au-delà de cet instant où il s'offre à nous. Entrer dans le paysage, accéder à son contenu et à ses valeurs, c'est donc traverser le voile des apparences sensibles pour rencontrer ce qui s'y donne à apparaître. A la différence de la photographie qui, elle aussi, comme le rappelait Barthes, renvoie à un « ayant été » qui déborde le seul moment de la saisie sensible, cet instantané du paysage n'est pas détachable du monde dont il émane ; il reste solidaire de la permanence et des devenirs existentiels du lieu.

Cette particularité a une incidence remarquable sur la manière dont nous construisons le plan de l'expression, et par conséquent dans le mode de lecture dominant du paysage. Ici et maintenant, nous ne pouvons reconstituer les processus physiques et historiques, sauf à sortir d'une saisie sémiotique, et faire appel, à la manière d'U. Eco, à une « encyclopédie » extérieure. Mais, en revanche, nous pouvons configurer l'expérience immédiate de manière à ce qu'elle nous en procure un scénario actuel plausible, qui équivaldrait en quelque sorte, dans le moment de l'expérience sensible, aux grands processus de la genèse existentielle du lieu et de ses formes.

Ainsi voyons-nous littéralement la montagne « se dresser » devant nous (et non pas « descendre »), ou la vallée, s'élargir ou se resserrer : les formes du paysage sont saisies dans l'expérience poly-sensorielle comme des motifs dynamiques d'une syntaxe figurative, comme des interactions iconisées entre matières et forces, dégagant ainsi des figures typiques qui permettent, au moment de l'embrayage, de garantir l'homologation entre d'une part les propriétés qui émergent de l'expérience immédiate, et, d'autre part, les processus génétiques et temporels du plan du contenu.

Cette procédure particulière, apparemment spécifique du paysage, est pourtant de portée très générale, car elle assure ici ce qu'on désigne plus généralement comme l'« isomorphisme » entre le plan de l'expression et celui du contenu.

2. Le terroir

En tant que résultat des processus temporels de sa genèse, le paysage est, du côté du contenu en devenir, un « pays », un lieu d'accueil pour tous les parcours producteurs et destructeurs, et notamment pour tous les parcours figuratifs actuels. Le paysage, en tant que

sémiotique-objet, résulte de la conversion de ces parcours en motifs dynamiques instantanés, constitutifs de l'expérience sensible qu'il nous procure.

Mais il existe une autre manière de convertir ces processus producteurs et ces parcours figuratifs : un débrayage sur des objets, des acteurs et des figures en général qui, détachables et en partie autonomes, pourront être saisis en dehors de l'expérience immédiate qui caractérise le paysage proprement dit. Une intonation dans une voix, le grain ou la texture particuliers d'une céramique, la couleur et les saveurs d'un vin, sont elles aussi des inflexions sensibles qui sont imposées à l'expérience de ces objets, et qui résultent elles aussi de multiples conversions à partir des divers processus producteurs et des parcours figuratifs typiques d'un pays. Car les parcours et devenir d'un pays ne produisent pas que des motifs dynamiques instantanés, à destination de l'expérience immédiate ; ils produisent aussi des traits figuratifs susceptibles d'être débrayés, de sortir des limites du champ perceptif immédiat, et de s'attacher à des "figures nomades", comme le vin, les hommes, et les objets culturels.

La question que nous nous efforçons de traiter forme donc un triangle conceptuel : le *pays*, le *paysage* et le *terroir*, car cette autre procédure de conversion, *médiate* et *distale*, et qui produit des empreintes détachables, a un nom, c'est le « terroir ».

Du côté du plan de l'expression, le terroir synthétise l'ensemble des propriétés sensibles que l'on peut identifier dans les figures nomades issues d'un même pays, et qui sont interprétables comme les traces de cette origine. Il les « synthétise » au sens, très précisément, où nous avons défini l'iconisation : par associations poly-sensorielles entre la vue, l'ouïe, le goût et l'odorat, par la stabilisation de certaines interactions matières / énergie (un sol, une voix, un vin peuvent être également "rocaillieux", par exemple), et par projection thymique sur le résultat de ces combinaisons. Dès lors, à travers les propriétés de ces diverses figures nomades, on peut percevoir en profondeur l'animation originelle des matières-substrats, et les corps-actants typiques du pays.

Par conséquent, du côté du plan du contenu, nous avons affaire aux mêmes devenir disparates ou pourtant cohérents, aux mêmes couches temporelles hétérogènes que pour le paysage.

Certes, dans l'univers du vin, la notion de « terroir viticole » est plus spécifique, puisqu'elle désigne le plus souvent une zone précise de culture et de production. Mais, comme elle regroupe des données multiples : le cépage, le sol, le climat, l'orientation, le relief, sans compter des facteurs humains, culturels et économiques, elle obéit au même principe de composition que le paysage, à la différence que, dans ce cas, les valeurs qui

composent le terroir ne peuvent être reconnues qu'à travers les objets qui en sortent, et, ici, à travers les propriétés sensibles du vin qu'il produit, et non par une observation directe des lieux.

Le paysage et le terroir sont donc deux configurations sémiotiques proches parentes et pourtant différentes, à la fois complémentaires et opposées. Ce sont, de fait, les deux facettes sémiotiques de la production iconique à partir d'un pays ; on passe du pays au paysage par *embrayage*, en une plongée dans l'expérience immédiate, au cours de laquelle les processus constitutifs du pays seront convertis et reconnus comme des motifs dynamiques instantanés de la composante plastique et figurative ; on passe du pays au terroir par *débrayage*, et en adoptant la médiation d'objets et acteurs que nous avons appelés des « figures nomades », et proposés pour des expériences distales.

Dans ce deuxième cas, les motifs de la syntaxe figurative doivent être reconnus lors d'expériences différées et décontextualisées, ce qui leur procure toujours le caractère d'une reconnaissance énigmatique, d'un « déjà vu » rassurant ou inquiétant (en tous cas, émouvant) ; la distance et la décontextualisation imposent une charge cognitive supplémentaire, un parcours à reconstituer, et un plaisir qui est à la mesure de la profondeur à parcourir.

En ce sens, on pourrait dire que le terroir est au paysage ce que l'écrit est à l'oral. Cette similitude sémiotique n'est pas sans conséquences, puisque toute reconstitution du terroir, comme toute lecture de l'écrit, procède par déchiffrement d'empreintes, les traces sémiotiques et sensibles laissées par le pays dans les figures nomades qui se sont séparées de lui : la voix et son intonation, le vin et ses matières, la céramique et sa texture. Mais la similitude est plus profonde : Ricœur a beaucoup insisté, dans ses réflexions sur les rapports entre herméneutique et sémiotique, sur le fait que la question de la compréhension et de la pré-compréhension ne se posait certes pas exclusivement à l'écrit, mais que néanmoins elle y prenait un tour particulièrement problématique. En effet, une fois débrayée et coupée des conditions spatio-temporelles de son élaboration et de sa production, toute sémiotique-objet pose un problème sémiotique nouveau : rien ne prouve en effet que l'ensemble analysé est signifiant en soi, et plus précisément intentionnel, et il y a alors, explicitement ou implicitement, dans toute analyse de ce type, un processus de reconstruction d'une instance énonciative étrangère et hypothétique, à laquelle on puisse imputer la signification qu'on s'efforce de reconstituer, sous la forme d'une « intentionnalité assumée ». Dans le cas qui nous occupe, c'est par la médiation du terroir qu'on cherche à atteindre cette « intentionnalité assumée ».

Dans l'univers sémiotique du vin, par conséquent, nous venons de mettre en place une première grande structure de conversion inter-sémiotique, entre pays et paysage, et entre pays

et terroir. Encore faudrait-il comprendre ce qui se passe sur le troisième côté du triangle, entre paysage et terroir.

L'hypothèse générale concernant l'identité des motifs iconiques formés à partir de la syntaxe figurative fournit un premier élément de réponse : dans des substances différentes, les produits et figures nomades du terroir, d'une part, et les formes dynamiques du paysage, d'autre part, expriment les mêmes types d'interactions entre matières et énergies. Mais, au-delà de cette position de principe générale, et en dehors du cas particulier du voyage touristique, qui tend à réduire à néant l'écart entre les deux configurations, comment peuvent-elles coexister, comment peut-on passer de l'une à l'autre ?

Techniquement, la solution est pourtant à notre portée, sans effort considérable. Il s'agit de deux versions du même énoncé, voire du même procès et du même motif syntaxique, l'un étant embrayé et l'autre débrayé. La solution consiste, techniquement, en un *embrayage énonciatif*, grâce auquel, à l'intérieur de l'énoncé débrayé, il y aura mention ou citation de l'énoncé embrayé ; cette opération installe dans l'énoncé débrayé un « simulacre » de l'autre énoncé, comme c'est le cas, par exemple, quand on insère un dialogue à l'intérieur d'un segment narratif débrayé.

Cette solution techniquement simple permet pourtant de comprendre comment le produit du terroir, que ce soit par le biais de sa description, par celui de son conditionnement matériel et commercial, ou par celui de son usage (et donc, éventuellement, de sa dégustation), peut exercer un pouvoir d'*évocation du paysage* : il s'agit tout simplement de l'emboîtement, grâce à un embrayage énonciatif, du simulacre de l'expérience immédiate du paysage, à l'intérieur de l'expérience distale et médiatisée du terroir. Cette procédure est particulièrement productive puisque, sur différents supports et avec différents moyens d'expression, on rencontre dans l'univers du vin de multiples avatars de ces simulacres de paysages : en photos en couleurs sur des dépliants publicitaires, en dessin stylisé sur certaines étiquettes, quand ce n'est pas sous forme d'images-souvenirs dans les représentations que suscite la dégustation.

Reste, pour finir, à préciser le rapport entre le terroir et le vin lui-même, entre le principe de médiation, d'un côté, et l'objet, la figure nomade qui en porte les empreintes, de l'autre. Cet aspect du réseau sémiotique nous renvoie à la question de l'« iconisation » du vin, à la formation d'une « image » de corps-actant autonome et reconnaissable. Observons par exemple cette évocation du terroir du Pomerol :

Comme tous les grands terroirs, celui de Pomerol est né du travail d'une rivière, l'Isle, qui a commencé par démanteler la table calcaire pour y déposer en désordre

des nappes de cailloux, que s'est chargée de travailler l'érosion. (...) La complexité des terrains semble inextricable : toutefois, il est possible de distinguer quatre grands ensembles (...).

Cette diversité n'empêche pas les pomerol de présenter une analogie de structure. Très bouquetés, ils allient la rondeur et la souplesse à une réelle puissance...
(Introduction au chapitre Pomerol, *Le guide Hachette des vins* 2003, p. 235)

La complexité inextricable des sols (constitutifs du « pays ») débouche pourtant sur le dégagement de quatre terroirs identifiables : première conversion, première formation iconique. Et la division en quatre terroirs différents débouche elle-même, néanmoins, sur une « icône » unique du vin de l'appellation, dont la description compose les éléments canoniques permettant d'identifier un « corps-actant » : des matières (*souplesse*), des effets d'enveloppe (*rondeur*) et des forces (*puissance*) : deuxième conversion, deuxième formation iconique. Le cas est exemplaire du problème qui nous intéresse ici : les « conversions » sémiotiques ne supportent pas de relations de causalité ; au contraire, pour autant qu'on puisse être tenté de projeter des liens de causalité entre les conditions matérielles et le terroir, puis entre le terroir et le vin, les procédures de conversion sémiotiques que nous observons nous en dissuaderaient, car elles introduisent entre chaque phase une solution de continuité et un principe de reconfiguration typiquement sémiotiques, qui signalent une activité de génération et/ou d'interprétation du sens de l'étape précédente par l'étape suivante. Car entre chacune des phases, se reconstruit, grâce à l'expérience sensible de propriétés figuratives, un nouveau lien entre expression et contenu.

Le flacon, l'ivresse ...et l'étiquette

1. Flacon et étiquette

A l'autre pôle de cet univers sémiotique, on assiste à la transformation d'une « chose » en un « actant-objet ». L'actant en question a une structure matérielle (le liquide) et une enveloppe double (le flacon et l'étiquette), qui fait interface entre le produit et l'utilisateur.

Tout d'abord, une *interface-objet* (le flacon), où l'enveloppe joue clairement dans le registre de la *contenance* et du *maintien* : elle procure à la structure matérielle une forme, une limite, une consistance et une maniabilité. La maniabilité, propriété modale, invite à nuancer le propos : le flacon est aussi une interface-sujet, tournée vers l'usage, à la fois modalisée et modalisante (pouvoir-faire), et ce, de manière plus ou moins ergonomique. Mais, outre cette double programmation, l'une tournée vers la structure matérielle et l'autre tournée vers le

procès de l'usage (saisir, ouvrir, verser), le flacon est aussi, dans sa forme même, une figure du terroir. On reconnaît là une propriété générale des enveloppes sémiotiques, dont la forme (l'eidos) résulte de l'activité interne et des propriétés de la structure matérielle, et énonce à destination de l'usager l'identité de cette structure matérielle assumée, en même temps qu'elle la contient et la contraint. Cela ne signifie pas pour autant que la forme de la bouteille est motivée par les particularités sensorielles ou figuratives du vin ; elle est seulement une des figures du terroir, et elle manifeste en tant que telle globalement toutes les propriétés stabilisées et iconisées qui font l'identité de son contenu.

Ensuite, une *interface-sujet*, l'étiquette. A cet égard, l'enveloppe joue tout aussi clairement dans le registre de la *surface d'inscription*. L'étiquette reçoit en fait une série de traits d'identité conventionnels qui sont supposés traduire (dans le sens d'une désignation rigide et sélective) les propriétés stabilisées lors de la formation iconique du produit. De même que le visage individuel d'une personne peut être réduit à son identité légale (nom, prénom, date de naissance, adresse,...), l'icône d'un vin peut être réduite à son identité conventionnelle (producteur, appellation, millésime,...).

Par conséquent, la conversion qui conduit de l'identité iconique du vin en tant que produit d'un processus matériel et sémiotique à la fois, aux mentions inscrites sur l'étiquette, est un processus rhétorique et conventionnel relativement simple, qui consiste, par une métonymie et une synecdoque, à fournir des coordonnées spatio-temporelles et actorielles à l'icône matérielle et perceptive que le flacon contient.

Mais il ne faut pas oublier que, somme toute, ces coordonnées sont aussi celles du paysage, du pays et du terroir, et que, à cet égard, elles sont aussi constantes que le motif iconique qui permet de reconnaître le vin en dégustation. Nous avons ici affaire à une procédure typique, quoique réductrice, de la mise en discours d'une figure considérée comme stable et permanente, et à laquelle on attribue de manière rigide un nom d'acteur, un moment et un lieu. Mais, d'un autre point de vue, l'ensemble forme un motif sémiotique et rhétorique stéréotypé : le motif syntagmatique de la syntaxe figurative d'un côté (le contenu ?), et l'ensemble des inscriptions identitaires de l'autre (celui de l'expression ?).

2. *La dégustation*

Replacée dans cet ensemble qui s'ordonne peu à peu sous nos yeux, la dégustation va jouer deux rôles complémentaires qui, à certains égards, pourraient se confondre en un seul : (1) la reconstitution de l'icône en acte, grâce à une expérience sensorielle optimisée, et (2) la

substitution d'une identification argumentée, descriptive et motivée, à une identification rigide et rhétorique.

En effet, en reconstituant les propriétés gustatives du vin, on s'efforce, dans une certaine pratique de la dégustation, de retrouver l'identité conventionnelle du produit, tout comme on s'efforcerait de retrouver un nom et un prénom en reconnaissant un visage. La verbalisation, requise ou facultative, et le cadre cognitif (faut-il reconnaître ou deviner ?) sont de peu d'importance, puisque globalement le processus reste identique, et qu'il consiste à motiver l'identité conventionnelle à partir des propriétés sensibles dont on fait l'expérience.

Mais, pour cela, il faut bien que cette expérience dégage le ou les « motifs » iconiques d'une syntaxe figurative, comme, par exemple, le caractère astringent ou doux, râpeux ou fluide, épais ou léger, pour atteindre finalement le corps-actant stable et désormais reconnaissable. Cette expérience adopte une forme sémiotique typique du goût : le corps percevant se transforme alors en « corps-creux », ouvre un espace intérieur dont les différentes matières sensibles ont pour fonction de transformer des informations tactiles (ça brûle, ça pique, ça gratte, ça coule,...) en prédicats gustatifs. Un « prédicat gustatif » est un motif syntagmatique de la syntaxe figurative, composé au moins d'une action (par exemple : râper, rendre amer, rafraîchir,...), d'un lieu (le palais, la langue, la gorge,...), d'un moment aspectuel (l'attaque, la tenue, la longueur,...), et enfin d'un acteur principal (l'alcool, les tannins,...).

Le déploiement de ces prédicats gustatifs peut même parfois atteindre, sur le principe que nous avons déjà défini, l'évocation du paysage lui-même, à travers la reconstitution du terroir (l'intensité de l'ensoleillement, l'importance des pluies et des rosées, la hauteur des cultures, la nature des sols,...) ; à cet égard, la figure la plus fréquente est l'évocation du raisin :

Pamplemousse et brioches éveillent d'agréables souvenirs aromatiques, tandis que le kirsch, la pêche blanche et l'ananas parfaitement mûr unissent leurs saveurs dans un ensemble harmonieux, ample, gras et si riche qu'il laisse la sensation de croquer le raisin.

(Notice « Château Haut-Brion 2000 », *Le guide Hachette des vins* 2003, p. 318)

La syntaxe figurative que nous avons définie plus haut se retrouve ici dans sa forme canonique : (1) des associations poly-sensorielles préférentielles (arômes et saveurs, fondus en « saveurs »), et (2) une composition (« union ») qui stabilise des rapports entre matières (« gras ») et puissance de déploiement (« ample ») ; c'est seulement à partir du moment où le motif syntaxique est stabilisé et complet que l'évocation de l'origine (le raisin) est possible.

La dégustation devient alors, sous ces conditions, une activité sémiotique de reconnaissance de figures dans le vaste réseau de conversions inter-sémiotiques que nous avons maintenant tissé. Elle exprime en outre une des propriétés structurelles spécifiques de ce réseau : en chacune des sémiotiques-objets qui le composent, il est possible, grâce aux règles de conversion et aux liens de convocation réciproque qu'il comporte, d'accéder aux autres sémiotiques-objets. Ainsi, à partir de la dégustation, peut-on convoquer et évoquer le paysage, le terroir, l'étiquette, au-delà même de la gamme rituelle des figures de fruits et de matières diverses qui servent à la description des sensations. De même, l'étiquette et la bouteille évoquent-elles, à leur tour, le vin, le terroir et le pays.