

# Hétérogénéités et rhétoriques du visuel

## Résolutions & manipulations polysensorielles et multimodales

JACQUES FONTANILLE  
Université de Limoges  
Institut Universitaire de France

### Hétérogénéités discursives

#### LA « SYNTHÈSE DE L'HÉTÉROGÈNE »

Si on définit une théorie par le ou les points de vue qu'elle se donne, en revanche tous les points de vue épistémologiques ne donnent pas naissance à une théorie en bonne et due forme. On peut ainsi suivre l'émergence, transversale à la plupart des courants théoriques existants, d'un paradigme informel que l'on pourrait caractériser comme celui de la « résolution des hétérogénéités », auquel Ricœur a contribué en le formulant plus radicalement, comme « synthèse de l'hétérogène », que ce soit à propos de la métaphore (dans *La métaphore vive*) ou à propos des structures narratives, supposées faire une synthèse signifiante de l'expérience (dans *Temps et récit*). Ce quasi-paradigme rassemble la plupart des conceptions *plurielles* du discours : polyphonie, dialogisme, intertextualité, syncrétisme, polysensorialité, etc. Il repose sur une hypothèse spécifique, concernant la constitution des sémiotiques-objets : *la signification, saisie dans le mouvement même de l'énonciation, est le produit de la résolution des hétérogénéités.*

Elle se décline, de droit et de fait, mais pas exclusivement, en au moins *deux problèmes complémentaires*, selon que l'hétérogénéité est saisie (i) antérieurement à la formation de figures sémiotiques, et (ii) postérieurement à la constitution de sémiotiques-objets.

- 1) Antérieurement à la formation de figures sémiotiques, nous faisons l'expérience de la *polysensorialité*. Les modes de résolution de l'hétérogénéité sensorielle peuvent être globalement recouverts par la notion de *synesthésie*, en son sens le plus général (ie : les esthésies « communes »).
- 2) Postérieurement à la constitution de sémiotiques-objets, nous faisons l'expérience de la *multimodalité* : les *textes* du visible sont constitués de sémiotiques-objets qui

exploitent des syntaxes figuratives différentes, qui obéissent à différentes règles de constitution. La résolution de l'hétérogénéité multimodale doit donc être inter-sémiotique, et elle aboutit aux *syncrétismes*.

Ces deux types de problèmes sont rarement isolés, et leurs combinaisons donnent parfois lieu à des cas d'espèces célèbres : quand la littérature imite la peinture (ekphrasis), par exemple, elle doit résoudre à la fois un problème « multimodal » (deux sémiotiques-objets différentes) et un problème « polysensoriel » (plusieurs ordres sensoriels à tresser ensemble) ; nous montrerons tout à l'heure, à propos de deux images publicitaires, que même si les trois types de résolutions sont à première vue parfois indémêlables, c'est pourtant dans leur collaboration concertée que la stratégie d'ensemble prend forme.

Les différents modes de résolution des hétérogénéités constituent alors un des aspects de la dimension rhétorique des discours.

## HÉTÉROGÉNÉITÉS ET RÉOLUTIONS RHÉTORIQUES : LA SÉQUENCE CANONIQUE

La fonction discursive de la rhétorique est gérer les hétérogénéités, d'en réguler les tensions et de les résoudre en figures signifiantes.

Cette fonction s'exerce sur l'axe syntagmatique des sémiotiques-objets, et, par conséquent, pour ce qui concerne le domaine du visible, dans la disposition planaire ou tri-dimensionnelle des figures. La syntaxe de la résolution des hétérogénéités du visuel obéira au principe d'une *séquence canonique*. Nous avons déjà présenté cette séquence ailleurs<sup>6</sup>, nous en rappelons ici seulement les grandes lignes.

Elle implique notamment que les instances en présence puissent être traitées comme des instances actantielles, et que leurs interactions en devenir puissent être réglées comme une syntaxe. Dans une chanson, par exemple, les propriétés de l'articulation verbale et celles de la ligne mélodique peuvent aussi bien se renforcer que se combattre, se déborder l'une l'autre, prendre alternativement la direction l'une de l'autre ; il en va de même dans les compositions à base visuelle, ou des grandeurs « actantielles » en compétition entrent en collusion ou en distension pour accéder à la manifestation visuelle.

La séquence d'interaction se compose de trois phases qui, d'un point de vue pragmatique, suivent l'ordre canonique d'une séquence d' "épreuve" (les phases d'une confrontation), et, du point de vue cognitif, forment les étapes d'une situation de "résolution de problème".

La première phase est la *confrontation* entre deux ou plusieurs domaines, configurations ou grandeurs discursives quelconques ; elle assure leur "mise en présence"

---

<sup>6</sup> Notamment dans *Langages* 137, op. cit., pp. 7-13.

rendue sensible, en *intensité* et en *extension* : d'un point de vue cognitif, pour le lecteur, il s'agit de la "*problématisation*" de la figure.

La seconde phase est celle de la *médiation* ou *contrôle*, qui s'appuie en particulier, du point de vue de la production, sur l'*assomption*, en modifiant le degré de présence respectif des deux ensembles discursifs, pour assurer la domination de l'un sur l'autre : d'un point de vue cognitif, il s'agit du "*contrôle d'interprétation*".

La troisième et dernière phase est la *résolution*, qui procure la "clé" de l'énigme, l'apaisement du conflit, et, d'un point de vue cognitif, le "*mode interprétatif*" qui permet de le régler.

Si on distingue par principe deux points de vue sur cette séquence, le *point de vue pragmatique* (celui de la génération syntaxique de la figure) et le *point de vue cognitif* (celui de son interprétation), on obtient alors :

<b>P.d.v. pragmatique (génération)</b>	<b>P.d.v. cognitif (interprétation)</b>
<i>CONFRONTATION</i>	<i>PROBLÉMATISATION</i>
<i>DOMINATION-MÉDIATION</i>	<i>CONTRÔLE-ASSOMPTION</i>
<i>RÉSOLUTION</i>	<i>MODE INTERPRÉTATIF</i>

UN EXEMPLE DE RHÉTORIQUE MULTIMODALE :

#### *MOULIN ROUGE DE TOULOUSE-LAUTREC*

On s'aperçoit tout de suite que les figures, supposées "représenter" des personnages, ont perdu la plupart de leurs propriétés iconiques : simples plages grises ou colorées traitées en aplat, des personnages, elles indiquent seulement la place, la silhouette et le mouvement ; elles ne figurent en somme qu'un certain mode de "présence". Les figures stylisées se disposent alors d'une part dans l'espace du « plan originel », et d'autre part en plusieurs couches de profondeurs, mais l'ensemble résiste à une interprétation qui les situerait dans un espace atmosphérique et tridimensionnel, qui serait pourtant nécessaire à une lecture pleinement iconique : la situation est indécise, et le lecteur hésite entre la simple surface d'inscription et l'espace perspectif.

Mais, d'un autre côté, les éléments d'écriture se comportent, à l'inverse, comme des images : ils se répètent, leur apparence visuelle subit des variations plastiques (ligne droite ou courbe, typographie différente, en haut et en bas, etc.) ; et enfin, ils se voient appliquer des principes de composition non-verbale : mis en parallèle, en écho, ils apparaissent bientôt globalement comme les éléments d'une construction rythmique et plastique. On peut se contenter, pour illustrer ce point, d'examiner les avatars du **M** : une "mise en commun" en

tête de trois versions parallèles et identiques du nom “Moulin Rouge”, en haut à gauche, lui confère la fonction d’une “accolade” graphique. L’anaphore, dans Mercredi et dans Masqué, se présente alors comme une redistribution dans l’affiche des deux M qui manquent dans les “Moulin Rouge” du haut : syncope visuelle d’un côté, rejet et contre-point de l’autre. Les deux silhouettes de personnages qui se font face au centre de l’image, enfin, forment *grosso modo* un autre M aux formes épaisses, qui ne peut être reconnu qu’en raison des autres opérations portant sur la même lettre : on assiste donc, dans le mouvement général de redistribution du M, à une contamination figurative, quelque chose comme une « empreinte » nomade qui, ayant pris son autonomie par rapport à son signifié linguistique, vient reformater d’autres figures.

Pourtant, même si l’écriture se fait motif visuel de l’image, ce n’est pas pour autant pour rétablir les conditions d’une lecture iconique : au contraire, en suspendant et perturbant le caractère linéaire canonique de l’écrit (la « toposyntaxe » linéaire, dirait le Groupe  $\mu$ ), ces motifs affirment fortement le caractère tabulaire et plan de la surface d’inscription.

Certes, cette rencontre entre l’image et l’écriture, à mi-chemin l’une de l’autre, n’est pourtant pas associée à un signifié directement identifiable. Mais elle est programmée pour en susciter le questionnement : en homogénéisant l’ensemble des figures disparates qui composent l’affiche, Toulouse-Lautrec crée une sorte d’énigme qui demande. En effet, à partir d’une combinaison de figures visuelles stylisées et dépouillées de leur pouvoir d’évocation iconique, et d’une disposition concertée sur la surface d’inscription, l’image s’affiche comme dirigée par une énonciation (et pas seulement un style visuel) et nous engage à rechercher un signifié global homogène. En d’autres termes, l’élaboration d’un plan d’inscription commun et homogène, qui accueille des figures visuelles hétérogènes, suffit à faire question pour le spectateur, et appelle, en réponse à cette question, une activité d’interprétation : en l’occurrence le « chemin » interprétatif compte tout autant, sinon plus que son résultat.

Sans entrer dans des considérations incontrôlables, on peut néanmoins assigner à ce processus interprétatif au moins deux résultats possibles. En effet, le fort pouvoir isotopant des opérations de mise en accolade, de redistribution topologique et de contamination-déclinaison figurative est à la fois un facteur d’identification du genre (l’affiche) et de renforcement de sa puissance persuasive (l’incitation à assister au spectacle). L’identification du genre ? en raison du rôle accordé, dans le processus de résolution et de contrôle, au plan de la surface d’inscription, qui est l’élément commun au deux sémiotiques-objets combinées. La puissance persuasive ? en raison de la congruence qui est ainsi déclarée entre le lieu, son nom, ses attractions, la date, les acteurs.

La séquence est donc complète : (i) une confrontation entre deux modalités sémiotiques (l’image et le verbal), (ii) un processus de conciliation et de médiation (l’homogénéisation du plan d’inscription, la déiconisation d’un côté et la remotivation plastique de l’autre), (iii) une résolution par le genre et par l’énonciation persuasive.

## Rhétoriques polysensorielles

### LA SYNTAXE FIGURATIVE ET LE CHAMP SENSORIEL

La résolution de l'hétérogénéité polysensorielle engage au moins *deux hypothèses* qui méritent un commentaire préalable : (i) une hypothèse concernant la constitution de la « syntaxe figurative » en général, et (ii) une hypothèse concernant le statut sémiotique des « modes du sensible ».

Concernant la *syntaxe figurative*, l'hypothèse touche au substrat de la dynamique sensible elle-même : des interactions entre matières et forces, et qui sont indépendantes de la substance sensorielle, ou, plus précisément, qui engagent, quel que soit le canal sensoriel de réception, l'ensemble des modes du sensible. Les processus figuratifs deviennent alors, à cet égard, des séquences d'interactions entre substrats matériels et forces de transformation.

Concernant *le statut sémiotique des modes du sensible*, il découle de deux décisions théoriques : (i) comme les ordres sensoriels relèvent de la substance, ils ne deviennent des « modes sémiotiques du sensible » que grâce à la réduction à une forme, et notamment à la forme syntaxique qu'ils procurent au *champ de présence* propre à chaque discours ; (ii) ces formes de champ sont indépendantes des canaux et ordres sensoriels, et l'association préférentielle entre un ordre sensoriel donné et une forme de champ particulière est un fait d'usage et non de structure sémiotique.

Par exemple, l'association préférentielle entre d'une part l'olfaction et d'autre part la structure de champ en « enveloppes ou couches concentriques », et en relations d'enveloppement réciproques entre la source et la cible est seulement fixée par l'usage, qui fait du champ olfactif (substantiel) le meilleur exemplaire du *champ pluriel, concentrique et réciproque* (en tant que forme sémiotique). Le champ formel fonctionne indépendamment du champ substantiel, une fois qu'il est constitué. Ce n'est donc que par raccourci et facilité qu'on parlera dans ce cas de « champ olfactif ».

Les structures de champ sont donc des formes migrantes, qui peuvent accueillir des sensations diverses, dont certaines, en raison de l'usage, passent pour « propres » (comme on parle de « sens propre »), et d'autres pour « figurées » (comme on parle de « sens figuré »). Et c'est ainsi que commence la rhétorique polysensorielle.

### LA MIGRATION DES « FORMES DE CHAMP »

J'ai déjà évoqué ailleurs le cas de l'odeur, et notamment la migration de la structure du prétendu « champ olfactif » vers les figures de l'argent en psychanalyse ; on connaît aussi,

chez Proust, le rôle de la structure du « champ gustatif » dans la mise en séquence du retour des souvenirs, dans l'expérience de la madeleine. On pourrait ajouter, comme exemple plus saisissant encore, chez Baudelaire, le recouvrement des corps et des paysages par certains types de lumière, qui les « habillent » et les « enveloppent » en couches successives, à la manière du champ olfactif, et suscite de fait, dans l'environnement textuel immédiat de ces procès, des émanations parfumées.

– *Nous mettrons notre orgueil à chanter ses louanges :*  
*Rien ne vaut la douceur de son autorité ;*  
*Sa chair spirituelle a le parfum des Anges*  
*Et son œil nous revêt d'un habit de clarté.* ( *Spleen XLII*<sup>1</sup>, p. 55)

La stabilisation d'une configuration polysensorielle hétérogène en une seule figure (une « icône », en l'occurrence) reposerait alors, dans cette perspective, au moins sur trois propriétés syntaxiques :

- (i) un certain type d'interaction entre matières et forces qui procure à la figure matérielle et à l'énergie qui la forme ou la déforme une structure trans- ou infra-sensorielle ;
- (ii) une forme de champ dominante (par exemple, celle des enveloppes et couches concentriques), qui appelle, en raison des usages dominants dans chaque culture ou dans chaque univers sémiotique des associations polysensorielles préférentielles ;

## TYPES MÉRÉOLOGIQUES & DYNAMIQUES DE LA RÉOLUTION

En outre, les associations polysensorielles obéissent en effet à des processus méréologiques identifiables, qui déterminent entre autres *la valeur* du produit iconique obtenu. Par exemple, chez Proust, la structure stratifiée développée dans la profondeur d'un corps-creux, et typique du champ dit « gustatif », actualise, quand elle accueille la remontée des souvenirs, toute une gamme de valeurs modales (en terme de pouvoir et de vouloir faire, notamment), et un système de valeurs qui repose globalement sur l'opposition entre l'« effort » et l'« abandon » : la valeur « effort », en effet, dépend directement de la structure en strates de profondeur imposée par la forme du champ gustatif ; et c'est alors que l'on comprend comment les rhétoriques polysensorielles participent de la « manipulation » de l'énonciataire (du récepteur) : en introduisant plus ou moins discrètement des contraintes modales, des valeurs et des parcours prédéterminés.

---

<sup>1</sup> Les références aux *Fleurs du Mal* sont extraites de l'édition Gallimard, 1964, et la pagination est celle du Livre de Poche.

La « synesthésie » n'est donc qu'un des modes de résolution de la polysensorialité, un mode particulier reposant (i) sur une interaction matière/énergie commune, (ii) sur la possibilité de dégager des traits figuraux (par exemple, plastiques) susceptibles de se déplacer d'un type sensible à un autre, et (iii) sur une capacité à produire des harmonies analogiques.

Mais, à côté de ce qui se présente globalement comme le dégagement d'un *trait ou d'une propriété communs* (un même champ sensoriel, par exemple celui des couches plurielles et concentriques ; un même tempo, par exemple celui de la douceur ; un même traitement de l'intensité, etc.), d'autres possibilités, tout aussi efficaces, restent ouvertes :

- 1) la *mise en réseau continu* de toutes les sensations de contact, qui constitue l'« enveloppe » sensorielle et la frontière sensible de l'objet ;
- 2) l'agglomération de toutes les sensations de contact proche ou distal en un ensemble lié par *le mouvement et la sensori-motricité* ;
- 3) *l'amplification réciproque* (renforcement mutuel des intensités) de toutes les sensations pour produire une *émotion* ou une perception globale.

Chacun de ces autres agencements canoniques a été exploité comme « central », érigé en parangon de la polysensorialité par tel ou tel paradigme disciplinaire ou théorique.

Le premier a connu de nombreux avatars dans toute la psychologie et la philosophie occidentale, sous diverses appellations : *aesthesis koiné*, *sensorium commune*, ou *coenesthésie* ; devenu le « Moi-Peau » chez le psychanalyste Didier Anzieu, il acquiert du même coup une visée téléologique propre, qui est celle des « fonctions » de l'enveloppe identitaire.

Le deuxième est actuellement à l'honneur dans les sciences cognitives, que ce soit dans la sémantique cognitive de Lakoff (où la sensori-motricité fournit la clé de toutes les « métaphores ») ou dans la théorie de l'énaction de Varela et Thompson (où la diversité sensorielle doit être subsumée par des « schèmes sensori-moteurs » pour accéder à la signification, mais dans une visée téléologique qui est celle de l'action). Mais avant Lakoff et Varela, Proust avait déjà pressenti la force iconique de ce mode d'association polysensorielle, notamment dans le *Temps retrouvé* : c'est l'expérience des pavés inégaux de la cour de l'hôtel de Guermantes.

Le troisième, enfin, a la préférence de plusieurs courants esthétiques et de quelques sémioticiens, qui y voient la principale source de l'efficiencia sensible des discours, sous le label « hypotypose », et au nom de l'émotion cohésive qu'elle procure.

On pourrait allonger ou raccourcir cette liste, sans en amender la valeur et la portée : en effet, ces configurations, figées ou élues par des usages théoriques particuliers, ou par

l'histoire de tel ou tel champ de la connaissance, ne sont que quelques unes des innombrables possibilités qu'offrent la syntaxe figurative et la résolution des hétérogénéités polysensorielles dont elle procède.

Il serait vain de chercher à les identifier toutes : une typologie, en effet, n'est opératoire que si elle rassemble un petit nombre de cas de figure ; au-delà de cinq ou six cas, mieux vaut se rabattre sur la typologie des propriétés et sur leur hiérarchisation.

Rappelons quelles sont nos variables :

- 1) Le type d'interaction matière/énergie (variable de *matière* & variable de *force*)
- 2) La nature des ordres sensoriels concernés (deux, plusieurs, tous)
- 3) Le type méréologique de l'agencement.

## **Manipulations polysensorielles** *À propos de la cuisine de Michel Bras*

### LE « NIAC » DU CHEF

Le corpus est limité aux photographies des mets créés par Michel Bras, et qui ont été publiés dans *Bras*, ouvrage consacré à sa cuisine, à ses recettes, mais aussi à son lieu de vie, où il accueille ses hôtes, à l'équipe qui l'assiste dans son travail, et à l'Aubrac, son pays et son environnement<sup>2</sup>. Certes, ce ne sont que des photographies, et non les mets eux-mêmes, mais elles rendent parfaitement compte de la mise en espace de chaque composition : toutes cadrées en faible plongée, à la même distance, elles adoptent le point de vue du dégustateur, au moment où il se penche sur son assiette

La sémiotique-objet photographiée est à l'évidence polysensorielle, mais la photographie n'est que visuelle. Nous n'avons ici qu'un seul objectif : montrer comment et pourquoi l'organisation visuelle de l'assiette est une manipulation de la dégustation ; il s'agit en somme de comment la « mise en assiette » peut nous faire sentir les saveurs et partager les impressions gestuelles, motrices et matérielles de la dégustation.

Sur cette question, Michel Bras a lui-même une position originale : dans ses recettes, dit-il en substance, il tente de mettre du « niac » : un jeu avec l'hôte, une manipulation délicate de qu'il faudrait appeler son « entrée » dans l'assiette, qui peut aller parfois jusqu'à la farce espiègle. Voici ce qu'il en dit lui-même :

---

<sup>2</sup> Ouvrage collectif, *Bras. Laguiole-Aubrac-France*, Rodez, Éditions du Rouergue, 2002. Les recettes sont de Michel et Sébastien Bras, les photographies des mets, de Christian Palis et Jean-Pierre Trébosc. L'ouvrage comporte également, entre autres, des textes et des photographies de Michel Bras, et des commentaires de Patrick Mialon.

« Avec Sébastien [son fils], nous aimons la cuisine gaie, qui dispense étonnement et joie. C'est pourquoi nos assiettes sont animées d'une multitude de combinaisons que je qualifie de *niac*. Structures d'éléments visuels, odorants, goûteux, texturés, qui éveillent les sensations pour de nouvelles découvertes. Le *niac* anime, dynamise, tonifie, interroge par des provocations. Glissés en marge du centre de la présentation des mets, je les désigne par les termes de touches, de traces.<sup>3</sup>»

Le *niac* est donc défini par Michel Bras selon trois aspects :

- (i) le premier est *plastique* et *compositionnel*, et caractérise la « mise en assiette » : ce sont des « structures », des « touches » et des « traces » ;
- (ii) le deuxième est *énonciatif*, et il concerne la relation entre l'auteur du plat et son consommateur, car il s'agit d'une structure de *manipulation*, qui vise à faire sentir, à « éveiller » des sensations, à « interroger » et à « provoquer » ;
- (iii) le troisième est *affectif* et *sensible* (disons : pathémique), et caractérise la réaction de l'hôte : « étonnement » et « joie », essentiellement.

Le cadre de l'analyse est donc tracé : les éléments visuels de la composition dans l'assiette sont beaucoup plus que de simples correspondances avec les saveurs, puisqu'ils portent la manipulation pragmatique, cognitive et pathémique du dégustateur.

## LES « CORRESPONDANCES » GUSTATIVES DES PROPRIÉTÉS PLASTIQUES

Pourtant, les correspondances ne manquent pas, et elles sont même nécessaires à la manipulation. Il faut en effet que la répartition des éléments visuels, notamment, dans la profondeur, et sur les obliques fuyantes qui structurent la majorité des plats, constitue en même temps une « promesse » de répartition gustative. Pour cela, Michel Bras exploite de nombreuses propriétés plastiques, les plus fréquentes étant la couleur, la texture, la tenue et les effets de lumière. La couleur et la texture sont les plus banales et les plus couramment utilisées ; la tenue et les effets de lumière sont plus rares, et peut-être caractéristiques du style visuo-gustatif de Michel Bras.

La tenue est un effet plastique qui conjugue une forme et une résistance à la déformation : plus la ligne est régulière et tendue, plus la matière est mince, plus la tenue est importante ; inversement, plus la ligne est irrégulière et molle, plus la matière est épaisse, et plus la tenue est faible. Le correspondant gustatif de la tenue maximale est le croquant. Mais Michel Bras utilise aussi très fréquemment des feuilles ou des lames de légume souples et/ou légèrement froissées, qui procurent une tenue intermédiaire, et correspondent, sur le plan gustatif, à une version plus tendre du croquant<sup>4</sup>. La tenue répond par conséquent à une

---

<sup>3</sup> Op. cit., p. 41.

<sup>4</sup> Comme l'ingrédient culinaire est un objet complexe, dont toutes les propriétés composées sont plus ou moins fortement corrélées l'une à l'autre, la difficulté, pour une feuille de légume, est d'obtenir la « bonne tenue », sans pour autant sacrifier la réaction à la lumière : une feuille « blanchie » à l'eau sera plus tendre, mais terne. Michel

structure tensile, dont les axes directeur sont la régularité de la ligne et la densité de matière : dès que la régularité de la ligne diminue et/ou que la densité de matière augmente, la tenue s'affaiblit.

La densité de matière joue aussi en deux autres sens, en raison de la force de gravitation (sensori-motricité) qui est toujours associée à l'axe vertical (visuel), et en raison de son interaction avec la lumière. Le « poids » visuel (orientation, masse, position sur le support), tout comme le caractère opaque, translucide, diaphane ou ajouré d'un élément, peuvent être traduits en qualité gustative : la raréfaction visuelle vaut alors comme *promesse* de légèreté gustative ; aussi Michel Bras use-t-il si fréquemment des découpes en lames minces, en général séchées et raidies. Mais la « promesse », en l'occurrence, reste évasive, car l'effet gustatif de la rareté ou de l'évidement de la matière peut être (ou pas) perturbé par la texture et la résistance de cette matière sous la dent.

Il faut bien en effet préciser tout de suite que les correspondances ne sont ni des correspondances terme à terme (le « raide » peut être aussi bien cassant, friable, croquant ou tendre sous la dent) ni des correspondances absolues entre des rapports visuels et des rapports gustatifs, mais bien des correspondances entre des relations, et limitées à une assiette particulière. En effet, dans une assiette donnée, la relation entre une feuille « tombée » et souple et une feuille crue et dressée correspondra à la différence entre deux valeurs de l'axe « croquant / tendre », mais, d'une assiette à l'autre, une feuille tombée dans l'une peut être plus croquante qu'une feuille crue et dressée dans une autre, en raison notamment de différence de chair entre les légumes, mais aussi de traitement culinaire.

Chaque assiette constitue une énonciation autonome, à l'intérieur de laquelle les contrastes et les équivalences visuels signifient des contrastes et des équivalences gustatifs, sur le principe de systèmes semi-symboliques bi-modaux qui sont propres à chaque assiette.

En outre, comme la relation gustative ne peut pas faire l'objet d'un commentaire gustatif, c'est dans l'expression visuelle qu'on trouvera le « guide » de construction des contrastes, sous la forme de la répartition en plans de profondeur et/ou en obliques fuyantes. Ces dernières font même fréquemment l'objet d'un soulignement (un « accent » méta-visuel), grâce aux filets de jus et de sauce.

Examinons un cas particulièrement sophistiqué : la « *lotte de Méditerranée pochée à l'huile d'olive noire ; côtes et feuilles de moutarde* » (p. 75), sous-titrée « *Ombre et lumière* ». Cette assiette est conçue pour mettre en scène la déclinaison des valeurs chromatiques : le blanc lumineux et nacré de la chair de lotte<sup>5</sup>, en haut, le brun irrégulier de la pièce de lotte sautée à l'huile, et la coulée d'huile noire et opaque en bas.

L'unité centrale est une déclinaison de valeurs chromatiques et de valeurs lumineuses : à chaque valeur, sa correspondante gustative ; en outre, de même que la série est homogène

---

Bras choisit donc de « tomber » les feuilles au beurre : la feuille est plus croquante, froissée sans être molle, et brillante comme si elle était crue.

<sup>5</sup> La recette insiste sur ce point : « Refendre la lotte afin de visualiser le côté nacré » (p. 74)

sur le plan visuel, du blanc de la chair au noir de l'huile d'olive, elle l'est également sur le plan gustatif, puisque le goût de l'olive doit être, dans les mêmes proportions que la couleur et l'absorption de la lumière, faible dans la chair, plus fort sur la surface de la pièce de lotte, et très puissant dans l'huile de présentation<sup>6</sup>.

La figure obtenue est stable parce qu'elle ne manipule pas seulement des degrés de couleur et de luminosité, mais des extrêmes, qui autorisent une catégorisation figurative : d'un côté le blanc et le reflet, de l'autre le noir et l'opacité totale ; le jour et la nuit, en somme. Du côté des effets de lumière, la chair blanche repousse la lumière et la restitue entièrement et immédiatement, alors que l'huile noire l'engloutit définitivement. Entre les deux, la pièce brune, par son modelé et ses irrégularités, est une zone d'ombres variables, qui capture et restitue inégalement la lumière qu'elle reçoit.

## DEUX MANIPULATIONS ASSOCIÉES : LA DEICTISATION ET LA MODALISATION

En chaque assiette, on peut remarquer l'association de deux ou plusieurs modes d'organisation : des répétitions, des répartitions en profondeur, des obliques parallèles. Mais, de toutes ces organisations, se dégagent deux principes différents, notamment dans la perspective des correspondances avec la dégustation :

- (i) l'organisation topologique, en relation avec le point de vue adopté, et
- (ii) l'expression plastique des contrastes et des associations gustatifs.

La première fonde la *manipulation déictique*, c'est-à-dire l'affectation d'une position au consommateur, l'indication d'un mode d'entrée dans l'assiette et de procédures de saisies des éléments du plat.

La seconde fonde la *manipulation modale*, les degrés de contrainte et de liberté dans les associations de saveurs et de textures.

### *La manipulation déictique*

A l'évidence, la répartition en profondeur est liée à la composante *déictique* de l'énonciation : c'est en effet le point de vue attribué à l'observateur (et au consommateur) qui sert de référent aussi bien à la stratification des plans qu'aux effets d'obliques fuyantes.

Au-delà des deux modes observés, dont on a dit qu'ils n'étaient peut-être que de circonstance, la *déictisation énonciative* ne peut jouer que sur trois types de propriétés élémentaires :

- (i) les propriétés topologiques des éléments matériels : positions relatives, horizontales et verticales, type méréologique des groupes d'éléments (série, amas,

---

<sup>6</sup> Dans la recette, il est précisé pour l'huile de présentation : « Le résultat sera encore meilleur si vous multipliez les proportions par 4 ou plus. » On pourrait ajouter : si vous multipliez les proportions, le résultat sera encore plus « noir », mais pour Michel Bras, cela va sans dire...

etc.), et orientation des formes adoptées par ces groupes (ligne, strates, cercles, etc.) ;

- (ii) la taille, le nombre et la forme des vides, dont Michel Bras use tout autant que des éléments du plat ;
- (iii) des procédés d'emphase ou de commentaire méta-sémiotique, notamment par l'usage de traces, de tâches, de semis de matières, ou d'échos figuratifs, qui commentent les orientations dominantes.

Ce sont ces propriétés qui, une fois combinées, non seulement assignent à l'observateur une place déterminée, et un mode de saisie : c'est le *contrat fiduciaire* initial de la dégustation : le mets est adressé à quelqu'un, dont la place est prévue, inscrite dans la disposition de l'assiette.

### *La manipulation modale*

L'agencement visuel des composants du plat peut aussi exprimer le type de contrainte (ou de liberté) qui s'applique à leur dégustation, jusqu'à la figure temporelle qui en régit la syntaxe et l'aspect. Les combinaisons, les déclinaisons ou les dispersions permettent de figurer visuellement, sinon toujours l'ordre de la dégustation, du moins les modes, préférentiels ou obligés, d'association entre les saveurs et les textures.

Nous avons donc affaire dans ce cas à la *modalisation énonciative*. Du côté de l'objet (le plat) ces associations sont de l'ordre du « pouvoir être » (pouvoir être & ne pas pouvoir ne pas être, pour l'essentiel) ; du côté du sujet (le dégustateur), elles sont de l'ordre du « pouvoir faire » (pouvoir faire & ne pas pouvoir ne pas faire).

Les associations observées dans le corpus relèvent toutes d'un principe général de *montage figuratif*<sup>7</sup>. Ces figures d'assemblage et de montage connaissent des degrés, et ces degrés connaissent eux-mêmes des seuils critiques, qui séparent des positions modales.

La « *compression de pommes et de boudins* » (p. 23) ou la « *salade de pommes terre aux truffes de la Saint-Jean* » (p. 27) sont des assiettes composées par répétition des mêmes motifs : des cylindres composés de trois couches (une de pain, une de pomme, une de boudin) dans un cas, et des îlots où s'entremêlent lames de truffes et fils de pommes de terre, dans l'autre. Cette composition ne nous dit rien des saveurs et des textures, mais manifeste et contraint leur combinaison. Compressions en cylindre, entremêlements de matières et de formes, tout est conçu pour qu'il soit impossible de « manquer » l'alliance des saveurs et des textures, pour que nul ne puisse défaire ce que l'énonciateur a voulu réunir.

Le mode le plus ordinaire de l'assemblage des saveurs est le *mélange* ; mais dans le mélange, les différences de textures gustatives se perdent, et les saveurs se confondent. Et surtout, l'assemblage n'est plus visible, puisque les ingrédients perdent leurs formes et leurs

---

<sup>7</sup> Les recettes comportent toutes une dernière partie de « montage » du plat, sous la rubrique « Au dernier moment », et le terme même de « montage » est utilisé une fois ; parmi les verbes d'opérations, reviennent le plus souvent : « déposer », « disposer », « ranger », ...et « monter ».

couleurs propres. Il faut donc que l'on puisse encore distinguer visuellement les ingrédients pour que, au moment de la dégustation, les parties soient encore perceptibles ; mais il faut en même temps que l'assemblage ne puisse être défait au moment de la saisie. Nous touchons là à une tension sur laquelle nous aurons à revenir, entre la saisie et la mise en bouche, un problème à résoudre dont la structure visuelle donne la clé : un montage irréversible, mais dont les parties sont encore distinctes, grâce aux contrastes de couleurs et/ou de formes<sup>8</sup>.

Toute la gamme des structures de manipulation modale est couverte : depuis la *prescription visuelle* (la « compression » cylindrique est de l'ordre du « ne pas pouvoir ne pas faire » : les saveurs se mêleront inévitablement), jusqu'à la *liberté la plus anarchique* (la disposition profuse et dispersée des gargouillous, qui combine un « pouvoir faire » et un « pouvoir ne pas faire » généralisés), en passant par toutes les nuances de la *proposition visuelle*, de la *suggestion visuelle*, etc. : au « pouvoir » s'associe alors un « vouloir », puisque la proposition ou la suggestion sont des formes de manipulation qui permettent de sélectionner, parmi tous les parcours que pourrait choisir le dégustateur, une association gustative préférentielle, celle qui serait, selon l'énonciateur, la plus désirable<sup>9</sup>.

En somme, nous pouvons maintenant considérer les associations entre structures visuelles et gustatives comme des procédures de manipulation énonciative, de deux sortes : (i) pour la manipulation déictique, il s'agit des *dispositions visuelles*, et (ii) pour la manipulation modale, il s'agit des *montages visuels*. La *disposition* est faite en relation avec la position de référence définie par le point de vue, et manipule l'attaque et la saisie du plat, alors que le *montage* est conçu pour inscrire dans l'objet même les degrés de contrainte et de liberté proposés au consommateur, pour manipuler la dégustation proprement dite.

## MANIPULATIONS, TENSIONS ET PASSIONS

Pour suggérer au moins le degré de sophistication que peuvent atteindre les manipulations « inter-sensorielles », et notamment le fait que les divers modes du sensible interagissent comme les actants d'un récit, nous retiendrons trois cas de figure particulièrement spectaculaires des *tensions entre la disposition et le montage*.

### *Le « dressé » fiable*

Les figures « dressées » sont présentes dans un grand nombre de préparations, et elles concernent principalement les feuilles et tiges de légumes. Le dressé est à la fois un *montage*, puisqu'il se présente comme une forme d'association des saveurs et des textures, une « mise

---

<sup>8</sup> Les mouillettes sont à cet égard très révélatrices de l'objectif de ces montages : le fromage est posé et tartiné sur le pain, et suffisamment fondu pour qu'on ne puisse les dissocier, mais pas assez pour que le fromage soit entièrement imprégné dans le pain : on voit donc les deux couches, alors même que la saveur du fromage est déjà en partie passé dans le pain.

<sup>9</sup> Dans les recettes, Michel Bras ajoute parfois un commentaire en ce sens, signalant sa préférence pour la combinaison de tel ou tel ingrédient-saveur avec tel autre.

en volume » des ingrédients de la composition, et aussi une *disposition*, puisque, faisant appel à la dimension verticale, il sollicite directement le rapport entre l'assiette et le consommateur, pour qui la verticalité est toujours une direction prégnante et organisatrice...et une invitation à se saisir des éléments avec les doigts.

Un seul exemple pour faire vite : la « pièce de rumsteck de bœuf fermier Aubrac, deux croustillants de lard et des côtes de blettes » (p.147).

Deux conditions matérielles sont requises : (i) la *tenue*, qui est soit propre à la pièce, soit, comme ici, obtenue par le traitement (les tranches de lard traitées « croustillantes »), et (ii) le *maintien*, qui assuré soit par un soutien latéral, soit par une base plus large et tranchée, soit par collage au pied. On a donc affaire à une véritable architecture de l'assiette, un « montage » qui a de nombreux effets visuels.

Le premier est de procurer à l'assiette une troisième dimension, un volume<sup>10</sup> qui transforme la préparation en spectacle (en scène 3D) face à un spectateur.

Le deuxième est de multiplier les lieux de capture de la lumière. Les pièces dressées constituent des pièges à lumière qui surmontent la composition. En outre, elles peuvent être, comme ici, suffisamment fines pour jouer les surfaces<sup>11</sup>.

Le troisième effet concerne cette fois directement la manipulation de la dégustation. Face à de tels montages, l'hôte est en effet soumis à une *suggestion* ; non pas une obligation (ne pas pouvoir ne pas faire), mais une invitation (pouvoir + vouloir faire) à saisir ces pièces dressées avec les doigts et à les croquer directement, sans précaution ni préalable. La mise en scène lumineuse participe évidemment de cette manipulation, puisque les forts contrastes de la capture lumineuse, entre les pièces principales et leur décor planté, invite aussi à une différenciation de la procédure de dégustation. Les propriétés gustatives (finesse, croquant, fragilité) sont mises en scène de telle manière par la composition visuelle que l'hôte est enclin à respecter celle-ci de manière à profiter de celles-là. Prenons le cas des croustillants de lard : le goût salé et grillé de la pièce de lard fondue doit absolument être apprécié en même temps que le croquant de sa texture, et si la tranche était posé à plat, elle devrait être coupée et brisée pour être saisie à la fourchette : l'association serait alors rompue.

### *Le « dressé » trompeur*

Mais la composition la plus spectaculaire à cet égard est « sur l'idée d'un vacherin – meringue et pain – crème glacée au touron – croûtes de sucre – » (p. 195) qui comporte deux types de pièces dressées, et qui en cela résume l'ensemble des traits observés jusqu'ici : des

---

<sup>10</sup> Les recettes, pour de telles dispositions, indiquent souvent et seulement « arranger en volume autour de la pièce principale ».

<sup>11</sup> La recette de la « pièce de bœuf fermier Aubrac » précise explicitement : « Disposer verticalement les croustillants de lard afin qu'ils prennent la lumière par transparence » (p. 147). Mais le mode de préparation insistait déjà fortement sur la technique à employer pour obtenir à la fois la planéité, la raideur et la transparence : « Poser une tranche de lard dans une sauteuse et glisser sur cette pièce de lard une autre sauteuse qui sera imbriquée dans la première afin de maintenir bien à plat la tranche de lard. » (ibid.) Même si la tranche elle-même n'est pas un « montage », elle en est, de toute évidence, le résultat.

cônes allongés aux noisettes sont plantés sur une base aplanie, et collées sur l'assiette avec de la crème fraîche, autour d'une boule de glace dans laquelle sont plantées les fines croûtes de sucre dorées et translucides. Il est à la fois impossible d'accéder à la glace sans ôter les croûtes de sucre, et impossible d'ôter celles-ci sans les saisir avec les doigts ; en outre, les cônes aux noisettes ne peuvent être attaqués qu'avec les doigts, car, comme le précise la recette, le montage des noisettes, de la meringue et du sucre doit rester très friable, et se défait si on s'en saisit autrement<sup>12</sup>.

On est ici au-delà de la suggestion, avec un montage visuel qui « promet » une consistance que la saisie et la dégustation ne confirmeront pas : des cônes apparemment solides et bien campés, qui sont conçus pour se défaire dès qu'on les malmène.

### *Le montage diabolique*

Dans notre dernier exemple, la « *poire Williams du Ségala pochée au beurre-noisette ; cornet de crème glacée au caramel-beurre* » (p. 177), le « niac » du chef culmine.

Le montage est limpide : le cornet, rempli de crème, est fiché dans la poire ; il invite d'autant plus à une association des saveurs que, visuellement, les deux pièces présentent exactement la même tonalité et la même surface grumeleuse ; pourtant, vu la taille de la pièce, il est forcément déceptif, et il ne permet pas une association des saveurs lors de la mise en bouche.

La disposition est tout aussi claire, à la fois verticale et oblique, mais elle est contraignante, quelle que soit l'attaque choisie : ou bien on attaque par le cornet, ou bien on doit dégager le cornet pour attaquer la poire, ou pour alterner les saveurs. Mais elle se révèle elle aussi déceptive, sur un autre registre : le cornet est si fragile qu'il éclate si l'on s'en saisit un peu vivement, et inévitablement dès qu'on le met en bouche.

Une dissonance (véridictoire) apparaît alors entre ce qui se voit et ce qui se déguste : l'apparente homogénéité du montage (la stabilité de l'implantation et de l'équilibre, ainsi que la continuité des matières, des couleurs et des textures), dissimule un contraste de résistance (compact / fragile) et prépare quelques surprises. Michel Bras parle lui-même, dans son introduction à la section « desserts », d'« espièglerie » :

« Comme je pense qu'une tablée doit respirer le bonheur et la joie, parfois j'aime égayé son ordonnancement, celui des mets, d'espièglerie. [...] Le cornet en pâte sèche explosait littéralement lorsqu'on le croquait ! » (p. 165)

La tension entre montage et disposition est ici à son comble : la disposition invite à défaire le montage, et le montage dissimule un piège qui n'apparaîtra qu'au moment de l'attaque, c'est-à-dire en raison de la disposition adoptée. En somme, plus la tension entre les

---

<sup>12</sup> La recette dit : « Il est important de ne pas trop tasser l'appareil au fond des moules, car l'objectif est d'avoir un ensemble très friable. » Et comme si cette précaution ne suffisait pas, on fait en sorte que tout ce qui pourrait « lier » les ingrédients entre eux disparaisse ensuite : « Faire sécher les cônes au four à 130°, le temps qu'ils soient totalement déshydratés. » (p. 194)

deux est grande, et plus la charge affective potentielle du plat est importante. Mais cette charge affective, potentielle dans l'organisation visuelle, ne pourra s'exprimer que par la dégustation.

La plus grande récurrence dans les desserts des conflits entre montage et disposition, et par contraste, leur conjugaison apaisée dans les autres plats, dessine une tendance : l'humour et le jeu, les énigmes et les surprises seraient plutôt réservés à la fin du repas. Par ailleurs, on constate la prééminence, dans les chapitres « mises en bouche » et « entrées », de la disposition par répétition et/ou du montage par combinaison, où les deux principes sont clairement dissociés et hiérarchisés, dans une détente maximale.

Il y aurait donc une véritable séquence des tensions entre montage et disposition, entre les manipulations modale et déictique : la déliaison et la détente pour commencer, la liaison et la collusion pour continuer, la tension et le conflit pour finir ; du côté des effets affectifs, on commence par ceux de la libre découverte (l' « invitation »), on continue par ceux de la contrainte cohérente par suggestion (la « séduction »), et on finit par ceux de la contrainte paradoxale, de la surprise et de l'humour (l' « espièglerie »).

## CODA

Mais la contemplation visuelle de ces compositions délivre bien d'autres dimensions et appellerait bien d'autres commentaires.

Et notamment la construction des plats en forme de paysages : des collines et des vallées, des ruisseaux et des bouquets végétaux dressés, des reliefs et des parois abrupts et des plaines dégagées, le tout traversé par une lumière qui joue différemment sur chacun de ces éléments. Le « gargouillou » est à cet égard exemplaire : élaboré à partir des produits de la saison dans un pays donné, il restitue dans sa composition la forme et l'esprit de ce paysage.

## **Paysages, expérience et existence**

Je voudrais terminer par quelques pas dans les nuages, comme aurait dit Christian Metz, de manière à suggérer un élargissement possible de ces hétérogénéités du visuel, et surtout de leurs résolutions rhétoriques, à une *sémiotique du monde naturel*.

Dans le monde naturel, en effet, la distinction entre les ordres sensoriels, et même entre les modalités sémiotiques, n'a plus cours. Mais ce que nous appelons « monde naturel » prend bien souvent des allures très artificielles : pensons par exemple au spectacle que nous offrent les affichages urbains.

Dans le monde naturel, pourtant, il nous est toujours possible de « réduire » la diversité sensorielle et modale à tel ou tel canal dominant, et nous interroger par exemple sur

le « monde visible ». C'est ainsi que les « paysages » sont considérés la plupart du temps comme des sémiotiques-objets relevant du visible, alors qu'ils sont, au moins sensoriellement, parfaitement composites. La question se déplace alors sensiblement, puisqu'il n'est pas question seulement de correspondances ou d'interactions entre deux ou plusieurs modes du sensible, mais, plus globalement, de l'élaboration d'une sémiotique-objet homogène à partir de substances et de figures composites et hétérogènes.

## LE VISUEL ET L'ANIMATION DES MATIÈRES-SUBSTRATS

La sémiotique du visible est, comme nous l'avons déjà montré antérieurement [Fontanille 1995], une *sémiotique de la lumière*. La sémiotique de la lumière explore la syntaxe figurative du visible, très précisément en ce qu'elle est constituée par des interactions entre la lumière-énergie et les matières-substrats.

Pourtant, dans le paysage, le visible n'est jamais isolé : des parfums, des contacts, des bruits accompagnent chaque figure du visible. Mais l'association de ces différentes sensations a déjà lieu dans le paysage lui-même, à travers les énergies qui l'animent, et pas seulement dans une éventuelle réception synesthésique. Et, tout comme les figures du visible renvoient à la lumière, les autres figures sensorielles renvoient à d'autres forces constitutives de *l'animation des matières-substrats* du paysage : par exemple, l'air qui nous effleure ou nous bouscule, et qui est perçu comme l'effet du *vent*, ou encore l'odeur, qui est perçue comme l'effet des mouvements intimes de transformation de la matière organique, animale ou végétale. Et c'est justement à travers ces forces et ces énergies figuratives, reçues comme des sensations de contact, que se forge l'unité polysensorielle du paysage.

L'animation des matières-substrats équivaut à un processus d'actantialisation, ce qui, sous certaines conditions, revient à les traiter comme des corps-actants. Nous avons montré ailleurs [Fontanille 2003a] qu'un « corps-actant » est une configuration composée au moins d'une structure matérielle dynamique et d'une enveloppe. Sous la pression des forces extérieures, mais aussi des forces intérieures (celles, justement, de *l'animation*) cette enveloppe est susceptible de remplir plusieurs rôles, dont, notamment, les rôles de *contenant*, de *filtre* ou de *surface d'inscription*. L'enveloppe du paysage « contient » des matières et des formes, elle « filtre » des émanations (en retient et en laisse passer), elle est marquée en surface par des figures interprétables, des figures qui témoignent soit d'une activité interne de la matière (la végétation, par exemple), soit d'une action extérieure (l'érosion, les dépôts superficiels, notamment).

## LA STABILISATION ICONIQUE DES FIGURES ET DES VALEURS

Selon un principe que nous avons déjà défini, en croisant d'autres phénomènes sensoriels : le tactile, l'audible, l'olfactif..., le lumière et le visible se stabilisent en « icônes », porteuses de « valeurs ».

Ce qui se stabilise donc au moment de l'icônisation des valeurs, ce sont des modalités particulières d'interactions sensorielles, ainsi que des compositions polysensorielles spécifiques. Ainsi, la valeur d'une sensation olfactive qui nous parvient dans un paysage change en fonction de ces deux paramètres que sont les modalités de l'association sensorielle et les compositions sensorielles spécifiques : l'odeur peut être véhiculée à distance par le vent, et diffusée soit de manière rayonnante, soit de manière unidirectionnelle ; elle peut aussi n'être accessible qu'à proximité, ou à l'occasion d'une palpation ; elle peut être enfin associée à une sensation thermique générale, ou à des bruits ambiants. A chaque mode d'association et à chaque type de composition, une nouvelle valeur icônisée apparaît, et le système de valeurs figuratives du paysage consiste justement en une distribution différentielle des valeurs thymiques sur ces différents types d'icônes.

La valeur des phénomènes que nous étudions (« valeur » au sens de « ce qui vaut pour », ce qui fait l'objet d'évaluations positives ou négatives) est donc déterminée par le type d'association polysensorielle, et tout particulièrement par les modalités de l'interaction entre les différentes formes de l'énergie (dont la lumière) et les matières-substrats. Pour nous, la première intuition de ce point essentiel est née de la lecture de *L'éloge de l'ombre* de Tanizaki [Fontanille 1995]: dans la perspective d'une confrontation interculturelle (Orient / Occident), et d'une quête de l'identité sémio-phénoménale de sa propre culture nationale, Tanizaki affirme et montre que le paysage quotidien oriental est du côté du *mat*, de l'*absorbant* et des lumières *imprégnées*, et *exténuées* par les matières qu'elles traversent, alors que le paysage occidental est du côté du *brillant*, du *lisse*, du *reflet* et des lumières *vives*, *immédiates* et *éblouissantes*.

Peu importe la pertinence de cette distinction culturelle, c'est son principe qui nous intéresse ici : la valeur attribuée par chaque culture aux phénomènes lumineux dépend directement, selon Tanizaki, du rapport qu'entretiennent les lumières et les matières-substrats – qu'il s'agisse de la qualité de l'enveloppe matérielle des choses, ou de celle de leur structure matérielle interne –. Et c'est ce principe qu'il peut ensuite décliner (i) en « valeurs orientales », pour des rapports d'imprégnation intime, réciproque et ralentie (le *mat*, le *mêlé*, l'*absorbant*, l'*atténué* et le *ralenti*) et (ii) en « valeurs occidentales », pour des rapports de choc superficiel, immédiat et accéléré (le *brillant*, le *pur*, le *lisse* et le *reflet*, l'*éclatant* et le *vif*).

Ces modalités axiologisées des interactions lumières / matières supportent et déterminent le processus de constitution sémiotique du paysage. Le reflet, par exemple, est le signifiant lumineux, pour un observateur, d'un signifié passionnel qui repose lui-même sur une propriété matérielle : l'*attraction et la jouissance du brillant* et du lisse ; et ce signifié passionnel résulte lui aussi du croisement avec d'autres sensations (tactiles et sensori-motrices, notamment). La matité, de son côté, est le signifiant lumineux d'un signifié de *profondeur inquiétante* et de *mystère*. Les valeurs et les icônes figuratives du paysage selon

Tanizaki sont déterminées par des régimes temporels : l'accélération et le ralentissement, l'instant et la mémoire, etc.

## PAYSAGE-EXISTENCE ET PAYSAGE-EXPÉRIENCE

Les définitions du paysage abondent, et divergent, mais elles se rencontrent au moins sur trois points essentiels, qui constitueront le point de départ de notre réflexion :

- 1- un paysage est un segment du monde naturel, combinant des éléments géologiques, géographiques, économiques, architecturaux, etc. ;
- 2- cette segmentation résulte de la prise de position d'un observateur qui impose à une portion du monde naturel un centre de référence, une profondeur et des horizons ;
- 3- la constitution sémiotique du paysage résulte d'une activité perceptive, et d'une co-présence entre un corps percevant et une portion du monde sensible.

Certains textes se limitent même à la dernière indication : un paysage ne serait rien d'autre qu'un « environnement perçu » ; mais l'environnement présuppose un « environné », un habitant autour duquel le monde naturel s'organise comme un champ de perception.

Pour faire un paysage, il faut donc au moins associer deux plans : un « plan d'existence » (le segment composite du monde naturel), et un « plan d'expérience » (le perçu plus ou moins homogène).

Chacun de ces deux plans comporte son propre principe d'hétérogénéité.

Pour le plan d'existence, l'hétérogénéité découle du fait que le paysage ne vaut en effet, au moment et du lieu où il est saisi, que parce qu'il existe avant, après et à partir d'autres points de vue, et à ce titre, il est la résultante de processus de natures très hétérogènes ; le traitement de ces perspectives temporelles est une donnée essentielle du paysage comme sémiotique-objet.

Pour le plan d'expérience, on sait bien par ailleurs qu'il ne peut être question de paysage que si le paysage contemplé est aussi le cadre figuratif imaginaire (ou projeté en rétrospection ou en prospection) pour une intégration de l'observateur en tant que visiteur, promeneur, habitant, etc., et si, par conséquent, l'expérience à dominante visuelle, ici et maintenant, synthétise d'autres expériences, tactiles, motrices, etc., avant ou après. Les paysages visuels de Michel Bras appellent eux aussi des expériences d'autre nature.

Le paysage superpose donc *deux configurations spatio-temporelles*, l'une directement dépendante de l'observateur, et l'autre indépendante, le « *paysage-expérience* » et le « *paysage-existence* », indissociables et pourtant distincts, et qui comportent chacun leur propre hétérogénéité.

Cette distinction, pour avoir quelque validité théorique, ne peut pas être spécifique de ce type de sémiotique-objet spécifique qu'est un paysage. De fait, nous ébauchons, avec la distinction entre *existence* et *expérience*, un modèle de sémiotique générale qui reformule et

déplace, sans la remplacer, la conception traditionnelle en « plan du contenu » et « plan de l'expression ». Une sémiotique générale ambitieuse, en effet, ne peut plus échapper à l'ancrage ontologique de ses objets ; l'*existence* et l'*expérience* constituent à cet égard les deux manières – les deux pôles d'une saisie « ontologique » – par lesquelles, dans toute l'histoire de la pensée et de la philosophie, les hommes recherchent le « sens de l'être et du devenir ».

Si on examine l'histoire des conceptions du temps, par exemple, on s'aperçoit que la plupart d'entre elles (notamment chez les pré-socratiques, Augustin et Heidegger) en font le sous-produit d'un *débrayage ontologique* : c'est en effet au cours du passage de l'être à l'existence que l'on « tombe » dans le changement, et qu'on invente entre autres des représentations temporelles pour y faire face. La catégorie concernée oppose alors simplement l'*existence* et l'*inexistence*.

Dans cette perspective, qu'elle s'exprime sous la forme d'une cosmogonie métaphysique (chez les présocratiques), ou sous la forme d'une herméneutique ontologique (chez Heidegger), vivre et exister, c'est être échu, déchu, jeté, en proie au monde en devenir : c'est une « chute » de l'éternité et une aliénation à la deïxis (Augustin), une « échéance » de l'existence (Heidegger), une condamnation au changement (Parménide). L'hétérogénéité de l'existence produit la distension temporelle, les aléas du devenir, et impose la médiation (notamment narrative).

L'alternative résidera par conséquent dans un refus de ce débrayage ontologique : une autre conception du procès – *embrayée* – reposant sur la *constance* (ce qui ne varie pas dans la variation, ce qui ne s'interrompt jamais dans le changement). Cette seconde conception remplace en somme une conception fondée sur l'existence par une autre, fondée sur une phénoménologie de l'expérience objective. L'opposition entre *apparitions* et *disparitions* a ainsi remplacé l'opposition entre *existence* et *inexistence*.

Contrairement à la configuration conceptuelle de l'existence, qui comporte obligatoirement ce « *débrayage ontologique* » typique du mythe fondateur, celle de l'expérience se présente d'emblée comme « fusionnelle », et oppose à la première un « *embrayage ontologique* ». L'expérience, en effet, ne peut se concevoir sans un *rapport direct* avec le monde, sans une immersion dans les choses mêmes, ce qui en fait à la fois le prix et le risque (on peut se rappeler ici qu'une des acceptions de l'étymon *experimentum* est le *risque*, voire le *danger*). L'*expérience*, en revanche, ne trouve son sens que l'*immédiateté* de la relation aux objets, aux situations, au monde en général. Elle rencontre alors un autre type d'hétérogénéité, celle des flux sensoriels et perceptifs.

Pour résumer :

RÉGIME ONTOLOGIQUE	<b>EXISTENCE</b>	<b>EXPÉRIENCE</b>
OPÉRATION FONDATRICE	<i>Débrayage</i>	<i>Embrayage</i>
ENONCÉS TYPIQUES	<i>Existence / Inexistence</i>	<i>Apparition / Disparition</i>
VALENCE	<i>Médiation</i>	<i>Immédiateté</i>

L'hypothèse que nous formulons alors est la suivante :

- (i) l'*embrayage* ontologique (du régime de l'existence vers celui de l'expérience) produit un « *plan de l'expression* » qui homogénéise l'existence ;
- (ii) le *débrayage* ontologique (du régime de l'expérience vers celui de l'existence) produit un « *plan du contenu* » qui homogénéise l'expérience.

Revenons maintenant au paysage.

Le « *paysage-existence* » est au sens strict un « pays », un lieu d'accueil, un contenant pour des contenus, ou en attente de contenus ; le « *paysage-expérience* » est en revanche une construction polysensorielle, où la sensori-motricité fait le lien entre toutes les informations sensorielles pour leur procurer une signification dans la perspective d'une contemplation, d'une promenade, d'une activité en général.

Le paysage associe par conséquent deux morphologies : une, objective, indépendante de l'observateur, et une autre, résultant de l'expérience que ce dernier en fait ; en somme, une *méréologie existentielle* et une *méréologie expérientielle*.

Lors de l'embrayage, par lequel se constitue le plan de l'expression, la diversité des matières et des surfaces du paysage-existence (notamment leurs corrélats tactiles et sensori-moteurs) sont convertis en figures sensibles du paysage-expérience ; les textures et les effets visuels – le mat et le brillant, le lisse et le rugueux, le modelé et structuré, le strié et l'ondulé, etc. – sont autant de propriétés plastiques qui manifestent ces conversions sensorielles

Dans l'autre sens, celui du débrayage constitutif du plan du contenu, les compositions locales de traits plastiques, permettent la reconnaissance de zones figuratives et de types matériels : le ciel, l'étang, la prairie, la forêt, le champ, le village, etc. : la différence entre l'étang et la prairie, entre l'eau et la végétation, par exemple, pourra, sous une certaine lumière, et à une certaine distance, se réduire à un simple contraste entre le brillant et le mat, ou entre le vert-brun profond et le vert émeraude.

L'expérience que nous faisons du paysage ne se limite pas à reconstruction d'une composition spatiale, et la permanence du « paysage-existence » n'est pas celle d'une maquette inerte. L'existence à laquelle nous accédons est un *devenir*, qui est la résultante d'une composition de processus différents : c'est ainsi, du moins, que les géographes appréhendent le paysage, comme produit d'évolutions géologiques, climatiques, économiques et culturelles, notamment. Le paysage ne résulte pas de l'Histoire, mais d'un fourmillement d'histoires, et de vitesses d'évolution différentes.

Dans cette perspective, chacun des traits plastiques, et chacune des figures identifiables qu'ils composent (la colline, le torrent et sa vallée, le champ, la forêt, etc.) doivent être considérés comme des « instantanés » saisis dans un mouvement. Chacune des formes identifiées est alors un signifiant pour un signifié, le mouvement arrêté par la saisie ; chacune des figures identifiées porte en elle, à l'état potentiel, un prédicat qui résulte de la

conversion en « mouvement arrêté et instantané » d'un processus en devenir : la montagne « se dresse » dans la mesure où elle a subi une surrection ; la colline s' « adoucit » / elle a été usée ; la vallée s' « élargit » / la rivière l'a découpée et dégagée ; le champ se « couvre » de colza jaune éclatant / l'agriculteur l'a ensemencé ; les arbres sont « dépouillés » / l'automne leur a ôté leurs feuilles ; le ciel est « assombri » / le vent y a poussé des nuages, etc.

On ne peut pas se contenter d'une approche rhétorique et purement verbale : ces « mouvements arrêtés » (et instantanés), comme « se dresser », « s'étendre », « s'adoucir », « se couvrir », loin d'être seulement des métaphores descriptives projetées après coup par le commentaire verbal, font partie de l'expérience que nous procure le paysage. Si rhétorique il y a, il s'agit d'une rhétorique profonde, polysensorielle et multimodale, qui configure notre expérience sensible ; si de rhétorique il faut parler, alors il s'agit de *la conversion des figures du paysage-existence* (pris dans son devenir) en *paysage-expérience* (saisi comme animé de l'intérieur).

Entre ces qualificatifs de formes (les prédicats « animés » et « arrêtés ») et les divers mouvements (en devenir) que nous leur associons, la saisie quotidienne et ordinaire du paysage produit une inférence purement sémiotique, en ce sens que, même si elle se présente trivialement comme une « explication » (la colline est adoucie *parce qu'elle a été usée*), elle est avant tout la mise en relation d'un *plan de l'expression* (les propriétés dynamiques des formes : le dressé, l'élargi, l'adouci, le couvert, le dénudé, etc.), et d'un *plan du contenu* (des parcours thématiques, de type physique, climatique, économique ou culturel).

En résumé, la mise en relation du *paysage-expérience* avec le *paysage-existence* est l'opération qui constitue le paysage comme une sémiotique-objet dotée d'un plan de l'expression et d'un plan du contenu, selon les deux mouvements que nous avons définis comme *embrayage* et *débrayage*.

P-existence ► P-expérience = embrayage (production du plan de l'*expression*  
et des *figures dynamiques polysensorielles*)

P-expérience ► P-existence = débrayage (production du plan du *contenu*  
et des *prédicats narratifs et descriptifs temporels*)

La notion même de « figure dynamique » mérite une explication : caractériser une forme comme « adoucie » présuppose un parcours figuratif, un régime spécifique d'interaction entre des forces et des matières, impliquant des séquences d'états figuratifs virtuels comme « rugueux », « irrégulier », « régulier », « aplati ». Au moment même où la propriété « adoucie » est actualisée, ces états virtuels sont potentialisés et répartis, en amont ou en aval – antérieurs ou postérieurs – de la propriété actualisée, pour former une séquence figurative. En somme, chaque prédicat descriptif du paysage-expérience fonctionne à la fois comme posé (ce qui est reconnu actuellement) et comme présupposant (ce qu'il potentialise, en amont ou en aval).

Et c'est alors qu'interviennent les traits plastiques et les associations polysensorielles : des nuances de vert dans une prairie, qui indiquent une composition irrégulière du sous-sol, et par conséquent une usure ou des dépôts discontinus ; des stries obliques sur le flanc d'une colline aplatie, qui indique un très ancien plissement par surrection ; un relent olfactif, qui signale une activité humaine ou une présence animale récente ; ou, enfin, le bord abrupt d'un plateau, qui délimite un abîme infranchissable, et signale ainsi un mouvement de faille ou d'érosion brutale. Ce sont des différences de valeur, des contrastes axiologiques, auxquels nous n'avons accès que par les propriétés plastiques du visible. Mais ce sont aussi des contrastes synchroniques (propres au paysage-expérience) qui figent et reconfigurent à la fois une succession d'événements dans le temps (propres au paysage-existence).

On peut comparer ces propriétés et ces effets à ceux de la gestualité picturale : les formants plastiques du tableau, en effet, sont des figures dynamiques, constitutives de son plan de l'expression, qui résultent de la conversion des gestes du peintre. Au moment de la saisie sémiotique de quelque objet que ce soit, les procédés techniques qui l'ont fait tel qu'il est ne sont plus directement pris en compte. Et pourtant, nous continuons à les percevoir à travers les formants plastiques. Et le caractère dynamique de ces perceptions (la couleur s'étale, recouvre, déborde ; le trait cerne, arrête, entoure, etc.) ne peuvent être pensés que comme des conversions de la gestualité sous-jacente, c'est-à-dire du *modus operandi*. Dans le cas du paysage, ce *modus operandi* est hétérogène, et ne peut être imputé qu'à une multitude d'acteurs différents et non coordonnés ; il n'empêche que, via la conversion en figures dynamiques, c'est l'ensemble du paysage qui est *animé* de l'intérieur.

Dès lors, toute manifestation plastique d'énergie (lumière, déplacement de lignes ou de formes, orientations sensori-motrices verticales et horizontales) est une manifestation particulière de cette animation interne. On peut invoquer à la rescousse une des nombreuses expériences perceptives relatées dans *A la recherche du temps perdu*, celle des « trois clochers » :

*En constatant, en notant la forme de leur flèche, le déplacement de leurs lignes, l'ensoleillement de leur surface, je sentais que je n'allais pas au bout de mon impression, que quelque chose était derrière ce mouvement, derrière cette clarté, quelque chose qu'ils semblaient contenir et dérober à la fois. ( Du côté de chez Swann, A.L.R.D.T.P., La Pléiade, p. 180)*

Cette évocation appartient à un véritable « paradigme » d'expériences singulières, toutes caractérisées par un « plaisir spécial » :

*Alors, [...] tout d'un coup un toit, un reflet de soleil sur une pierre, l'odeur d'un chemin me faisaient arrêter par un plaisir particulier qu'ils me donnaient, et aussi parce qu'ils avaient l'air de cacher, au-delà de ce que je voyais, quelque chose qu'ils invitaient à venir prendre et que malgré mes efforts je n'arrivais pas à découvrir.[...] je m'attachais à me rappeler exactement la ligne du toit, la nuance de la pierre, qui, sans que je pusse comprendre pourquoi, m'avaient semblé pleines, prêtes à s'entrouvrir, me livrer ce dont elles n'étaient qu'un couvercle. (op. cit., p. 178-179).*

Le *paysage-expérience* procure ce plaisir spécial qui est l'indice de la présence d'un autre paysage, celui que nous appelons le *paysage-existence*. Le premier est constitué, comme nous l'avons établi, par un réseau de propriétés plastiques et dynamiques, et le second, comme il se révèle dans la suite de ce passage, est une composition de mouvements relatifs complexes (une « danse ») entre les clochers (avec, notamment, leurs corrélats sensori-moteurs). Le « plaisir spécial » et l'invitation qu'il comporte est une sorte d'appel sémiotique, l'appel à la constitution sémiotique du paysage par la réunion des deux plans d'une fonction sémiotique.