

« Lumières, matières et paysage», in M. Renoue, dir., *Protée*, 31-3, 35p., 2003.

Lumières, matières et paysages

Jacques Fontanille
Université de Limoges
Institut Universitaire de France

Introduction

La lumière est le motif substantiel central de la sémiotique du visible. Ce qu'on appelle communément des « effets de lumière », voire des « états de la lumière », constituent les « figures » d'un plan de l'expression. Hors ces figures n'apparaissent que par association avec d'autres motifs substantiels : l'éclairage, par exemple, par association avec l'espace, ou la couleur, par association avec les propriétés sélectives des pigments. Mais il en est un qui retient tout particulièrement l'attention du sémioticien, car il a trait aux rapports entre le temps et la matière : il s'agit de la « lumière intérieure ».

La lumière interne devient alors une propriété des objets, soit de leur structure matérielle, soit de leur enveloppe ou de leur surface, et cette propriété sollicite l'interprétation en plusieurs sens : (i) du côté de l'animation *actantielle*, puisque l'intensité de l'éclat émane de l'objet ; (ii) du côté de la *modalité* et de l'*aspectualité*, puisque la matière module la « restitution » de cet éclat, et peut du même coup en infléchir, voire en convertir une partie des propriétés sémantiques et syntaxiques ; (iii) du côté de la *temporalité*, enfin, puisque la perception de ces lumières est alors dissociée de celle de la source et du moment de l'émission : le corps matériel apparaît à cet égard comme un médiateur temporalisant, l'actant de contrôle entre la source et la cible.

Toutes ces voies de l'interprétation étant rassemblées, elles se constituent en configurations passionnelles, des avatars pathémiques de la matière-temps.

Ces hypothèses seront exploitées au cours d'une analyse du « paysage », conçu comme configuration sémiotique émanant du monde naturel. Nous commencerons par le « paysage écrit », dans le recueil *Les Fleurs du Mal* de Baudelaire, qui nous permettra ensuite de redéployer l'ensemble du dispositif de l'analyse, pour des propositions concernant le paysage en général.

La lumière et le paysage chez Baudelaire

Dans un ouvrage maintenant introuvable, Claude Zilberberg avait montré, à propos des *Fleurs du Mal*, le rôle joué par la figure composite « soleil + liquide », notamment dans la distribution des rôles « émetteur » et « récepteur » dans un processus de communication qui se déploie à l'intérieur du monde naturel [Zilberberg 1972].

Nous voudrions ici reprendre cette question, mais sous un angle un peu différent, puisqu'il s'agit de comprendre quelles sont les propriétés sémantiques et syntaxiques d'une « lumière intérieure du paysage » ; et, pour cela, être particulièrement attentif, pour chaque figure, d'une part au type de saisie qu'elle induit, et d'autre part à ses effets axiologiques.

Cette perspective ne rompt pas avec celle de Claude Zilberberg, puisqu'à travers ces différentes configurations, leurs états et leurs effets, c'est toujours celle de la « lumière communicante » que nous visons, pour en définir les conditions, les restrictions, les variations et les limites. Elle s'en distingue pourtant essentiellement par le fait que nous recherchons très précisément les conditions d'émergence de la valeur, à partir des effets thymiques de la perception de ces différentes figures lumineuses.

Lumière, regard, yeux de feu

Le cas le plus simple de la lumière émise à partir d'une intérieurité est celui des « yeux de feu », figure récurrente dans le recueil, et qui est systématiquement traitée comme *euphorique*, mais une euphorie qui serait en quelque sorte « figée », puisque sans effet sensible sur le corps du sujet récepteur, à l'exception, comme on va le montrer, de *l'enveloppe lumineuse* dont il est revêtu.

En outre, cette « émanation » est une émanation *transcendante*, et elle s'inscrit fréquemment sur une isotopie « spirituelle » (« mystique » ou « métaphysique »). Enfin elle partage ces deux propriétés avec le parfum, et notamment celui de la chair vivante et du sang. Ainsi, dans *Spleen XLII*¹

— *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. (p. 55)

Le *parfum* est à la *chair* ce que la *lumière* est au *regard*, et les deux ont une dimension « spirituelle ». On voit que dans ce cas, la synesthésie est purement rhétorique, obéissant à un système semi-symbolique qui conduit à une équivalence grâce à un raisonnement proportionnel implicite ; [Le *parfum* est à la *chair* ce que la *lumière* est au *regard*] a en effet la forme de la proportion d'Aristote. La saisie est globalement cognitive, la sensibilité est passivée, et la signification de la figure s'inscrit sur une dimension spirituelle.

¹ Toutes les références aux *Fleurs du Mal* sont extraites de l'édition Gallimard, 1964, et la pagination est celle du Livre de Poche.

Le « passivation sensible » prend ici la forme d'un *enveloppement* : le parfum enveloppe par définition le corps percevant [Fontanille 1999 : 34-37], de la même manière que, ici-même, le regard l'« habille » de lumière. L'enveloppe émise et projetée par la chair-source se substitue alors à l'enveloppe cœnsthésique du corps sensible. On notera en outre le choix de modes sensoriels « passivants ».

En effet, l'odeur émise, par quelque corps que ce soit, enveloppe les autres corps contre leur gré ; c'est un fait souligné par tous les commentateurs [Kant 1798/1979 : 40], l'odeur est un *pouvoir-faire* qui rencontre ou suscite, du côté du corps percevant, un *ne pas pouvoir ne pas faire* [Fontanille 1999 : 53-54].

Pour la vision, c'est l'inverse qui se produit : le regard du corps percevant se saisit des autres corps, et leur reconnaît une enveloppe « débrayée », une limite propre entre un intérieur et un extérieur ; grâce à un déplacement modal, du *savoir & croire au pouvoir & vouloir*, la « reconnaissance » d'une enveloppe primaire (propre) est convertie en « projection » d'une enveloppe secondaire (non propre), et c'est ainsi qu'on obtient *Et son œil nous revêt d'un habit de clarté* ; dès lors, c'est le corps perçu (par le regard) qui est sous le régime du *ne pas pouvoir ne pas faire*. Mais ce corps « perçu » est encore un corps percevant (il voit qu'on le regarde), et c'est très exactement de son point de vue que se produit l'enveloppement ; par conséquent, même si la situation est un peu plus complexe que pour l'odeur, le résultat modal et figuratif est globalement identique.

La réponse du sujet perçu-percevant sera alors doublement infléchie par les traits « cognitif » et « transcendant » : dans *Spleen XLII* (cf. supra), c'est en effet une « louange » adressée à la beauté, considérée comme une entité d'essence supérieure, située dans l'espace des destinataires.

La passivation s'accompagne, on l'a vu, d'une capture du corps percevant, et l'ensemble du processus perd tout caractère d'« animation », comme dans *Spleen et Idéal LI (Le chat II)* ; dans ce poème, la lumière transcendante est encore associée au parfum, et les deux induisent également la même « capture » du « perçu-percevant » :

*De sa fourrure blonde et brune
Sort un parfum si doux, qu'un soir
J'en fus embaumé, pour l'avoir
Caressée une fois, rien qu'une.
[...]
Je vois avec étonnement
Le feu de tes prunelles pâles,
Clairs fanaux, vivantes opales,
Qui me contemplent fixement.* (p. 64)

Du côté du parfum, le verbe *embaumer* (à la forme passive) réunit deux des propriétés recherchées : l'enveloppement, et le figement (l'embaumement est une pratique funéraire !) ; du côté du regard lumineux, *l'étonnement* confirme ces traits, puisqu'il est à la fois une « capture » et un « figement », *capture affective*, puisque l'étonnant saisi l'étonné, et *figement somatique*, au sens ancien du verbe « étonner ».

Le principe qui sous-tend l'ensemble de ces propriétés (passivation, capture, enveloppement, figement) pourrait maintenant être suggéré : le rapprochement entre les deux exemples qui précèdent fait en effet apparaître un élément commun dans le co-texte : la « douceur » qui, dans le premier poème est une modalité de l' « autorité », et, qui, dans le second, est la figure même de l'efficience : « *si doux...que...je fus embaumé* ».

Mais cette *douceur* est le siège d'un paradoxe aspectuel : d'un côté, en tant que telle, elle suppose un ralentissement, un *tempo* presque arrêté, et à peine perceptible (et qui conforterait l'effet de figement) ; de l'autre, elle est d'une efficience instantanée (*rien qu'une fois, étonnement*). Le paradoxe n'est qu'apparent, puisque la figure de la *douceur* comporte ici, sur le plan syntaxique, deux facettes complémentaires : (i) d'un côté, elle est définie, en langue et en général, par un *parcours figuratif* réglé par l'atténuation de l'intensité et le ralentissement du *tempo* : juste avant le seuil qui définit l'arrêt et l'annulation de toute sensation, la douceur pérennise un contact minimal ; (ii) de l'autre côté, elle reçoit, dans ce texte en particulier, une *valeur modale* de *pouvoir faire* intense et immédiat. C'est l'effet thymique de la sensation procurée par le ralentissement qui induit cette valeur modale : la perception de la lenteur ralentit en somme la perception elle-même, et annihile toute résistance du corps percevant ; d'où l'efficience « immédiate » de la douceur.

Par ailleurs, si nous revenons à la source de toute syntaxe figurative, c'est-à-dire aux interactions entre matière et énergie [Fontanille 2003], la lumière en tant que force traverse des matières dont elle émane ; selon le cas et en général, ces matières amplifient ou atténuent l'intensité de la force, ce qui revient, à un autre niveau, à en magnifier ou ravalier la valeur. Mais l'interaction entre matière et énergie agit sur d'autres paramètres : sans en affaiblir l'intensité, et sans en ravalier la valeur, la matière peut moduler le *tempo de restitution* de la lumière, et convertir ainsi l'efficacité attachée à l'intensité en une efficience indirecte, induite par la lenteur : l'intensité, en effet, ne peut être que subie et reçue, alors que la douceur et la lenteur peuvent être partagées, en une sorte de « manipulation sensible ».

C'est donc le *tempo de l'émission* (de la lumière comme du parfum), réglé par la matière émettrice elle-même (œil ou fourrure) qui induit la « manipulation sensible », et aspectualise les quatre phases d'une topologie dynamique :

[ENVELOPPEMENT → SYNCHRONISATION → FIGEMENT → CAPTURE].

La compétition entre destinateurs lumineux

En raison de sa réception comme transcendant, le feu des yeux peut combattre les autres sources de lumière, et résister à la lumière du soleil lui-même, comme dans *Le Flambeau vivant* :

*Ils marchent devant moi, ces Yeux pleins de lumières,
Qu'un Ange très-savant a sans doute aimantés ;
[...]
Tout mon être obéit à ce divin flambeau ;
Charmants Yeux, vous brillez de la clarté mystique*

Qu'ont les cierges brûlant en plein jour ; le soleil

Rougit mais n'éteint pas leur flamme fantastique ; (Spleen et Idéal XLIII, p. 56)

Ou encore, à la fin de *L'aube spirituelle* :

Le soleil a noirci la flamme des bougies ;

Ainsi, toujours vainqueur, ton fantôme est pareil,

Ame resplendissante, à l'immortel soleil ! (Spleen et idéal XLVI, p. 59)

Cette compétition entre la lumière des yeux et celle du soleil manifeste un conflit plus profond et plus général : dans l'univers figuratif des destinateurs de la lumière, le vainqueur est toujours le soleil, sauf quand son adversaire est la lumière des yeux.

Cette hypothèse fournit une information d'importance sur l'univers figuratif de la lumière (et peut-être sur l'univers sémiotique de la sensation en général) : la co-existence des affects sensoriels ne se résout pas nécessairement par mélange, composition ou synesthésie ; chez Baudelaire, tout particulièrement, les alliances sensorielles proprement dites n'ont lieu qu'entre des modes sensoriels différents (le parfum et la lumière, le toucher et l'ouïe, etc.) alors que, entre plusieurs affects relevant d'un même ordre sensoriel, la discorde et le conflit apparaissent, en raison des effets thymiques induits par les différentes sensations.

Dans un univers sémiotique donné, ici celui de Baudelaire, deux sources de lumière doivent composer l'une avec l'autre, et leurs relations peuvent adopter toutes les positions possibles de la structure polémico-contractuelle. En revanche, entre des modes sensoriels différents, la question semble se poser autrement, par alliance, par emboîtement ou parallélisme, par correspondance et contiguïté, par analogie et synesthésie.

Dans *Les fleurs du mal*, la compétition est soumise à une restriction spécifique : certes, le soleil est la figure dominante, mais dès qu'il est confronté à une lumière qui émane d'un regard, et plus généralement, à *une lumière produite par une matière animée*, il rencontre une résistance. On en verra pour preuve que, pour l'emporter, le soleil doit se conformer lui-même à ce dispositif particulier : il peut alors lui-même devenir un acteur transcendant s'il parvient à se convertir en « œil » qui émet la lumière ; ainsi, dans *Tableaux Parisiens XCIX* :

Et le soleil, le soir, ruisselant et superbe ...

Semblait, grand œil ouvert dans le ciel curieux

Contempler nos dîners longs et silencieux... (p. 116)

De fait, sous cette restriction spécifique, il faut reconnaître un affrontement entre deux thématiques : celle de l'*éclairage* d'un côté, celle de l'*interaction communicative* de l'autre. Quand le soleil-éclairage affronte la lumière communicative des yeux, il ne peut l'emporter car elle appartient au monde des interactions signifiantes et intentionnelles ; il peut juste espérer participer lui-même de cette autre thématique, et se glisser dans le dispositif sensible et figuratif qui la caractérise.

Cette observation nous renvoie à une autre, que nous rencontrerons bientôt : sans conditions matérielles et sensorielles particulières, dans *Les Fleurs du Mal*, le soleil brut est insignifiant ou indifférent : le soleil-éclairage ne sait ni interagir ni communiquer avec les êtres animés qu'il éclaire ou réchauffe. On peut remarquer dès maintenant que, dans

l'exemple qui précède, le soleil communicant (*grand œil ouvert dans le ciel curieux*) n'est pas un soleil « brut » : deux vers plus haut, il est qualifié de *ruisselant et superbe*, c'est-à-dire modifié et valorisé par son association avec l'eau.

La lumière transcendante, émise par le regard, suppose par conséquent que sa source coïncide avec la position du Destinataire, l'émetteur et le garant des valeurs, et cette position lui donne la préséance sur le soleil. Pour compléter la démonstration, on peut faire état de quelques contre-exemples, où l'inefficience du regard est expliquée par l'absence de feu intérieur. C'est notamment le cas dans *Chant d'automne II*, où la lumière des yeux est insuffisante, atone, et donc impuissante :

*J'aime de vos longs yeux la lumière verdâtre,
Douce beauté, mais tout aujourd'hui m'est amer,
Et rien, ni votre amour, ni le boudoir, ni l'âtre,
Ne me vaut le soleil rayonnant sur la mer. (Spleen et idéal LVI, p.70)*

La caractérisation (« verdâtre ») comporte tout à la fois une indication de matière, de couleur et d'atténuation : la matière émettrice n'a plus ici la capacité de produire une lumière transcendante ; la stabilité et la fixité propres à ce type de lumière, en particulier, sont remises en cause ici par l'approximation et l'incertitude induites par le suffixe « âtre » ; la *douceur* est devenue *amère*, car elle a perdu de son efficience, et le corps percevant est désynchronisé par rapport au regard lumineux.

Mais justement, puisque la compétition avec les sources extérieures et mondaines est toujours latente, le soleil peut reprendre l'avantage, surtout s'il se conforme au dispositif sensible et figuratif propice aux interactions communicatives ; d'autres configurations l'emportent alors, mais toujours sous condition d'une composition hétérogène : le soleil marin et liquide (*rayonnant sur la mer*), en effet, n'est pas un soleil « brut » et insignifiant (*cf. supra et infra*).

En somme, à ce stade de l'analyse, les propriétés pertinentes seraient les suivantes :

- une figure propre à un mode sensoriel (la lumière) s'associe avec des matières (eau ou autre) ;
- la nature de cette association détermine une esthésie particulière, et une projection thymique spécifique (positive ou négative) ;
- cette configuration accueille de manière préférentielle telle ou telle synesthésie (avec l'odeur, le bruit ou le goût).

En somme, les associations polysensorielles et leurs valeurs propres seraient déterminées par des projections thymiques qui caractériseraient des interactions spécifiques entre énergies (ici, la lumière) et matières (ici, l'eau pour l'essentiel).

Soleil, lumière et vapeur

Le rapport entre lumière, regard et matière n'a pas été entièrement établi jusqu'ici ; à cet égard, les occurrences utiles dans les *Fleurs du Mal* sont rares, mais elles apparaissent

dans le contexte d'un rapprochement avec une figure remarquable (et tout particulièrement remarquée par Claude Zilberberg dans l'étude déjà évoquée) : le « soleil mouillé ». Nous en avons rencontré un exemplaire plus haut, dans *Tableaux Parisiens XCIX* (le « soleil ruisselant ») ; en voici un autre, dans *L'invitation au voyage* :

*Mon enfant, ma sœur,
Songe à la douceur
D'aller là-bas vivre ensemble !
[...]
Les soleils mouillés
De ces ciels brouillés
Pour mon esprit ont les charmes
Si mystérieux
De tes traîtres yeux,
Brillant à travers leurs larmes.[...]
- Les soleils couchants
Revêtent les champs [...]
Le monde s'endort
Dans une chaude lumière. (Spleen et Idéal LIII, pp. 66-67)*

Tout d'abord, on y rencontre une partie des propriétés reconnues à la configuration précédente : d'un côté, l'ensemble de l'interaction est sous le régime de la *douceur* et de la *lenteur*, notamment dans le refrain (l'« ordre » & le « calme »), et, de l'autre, la lumière émise induit à la fois l'*enveloppement* et le *figement* du corps perçu-percevant (qui est ici « le monde » lui-même : les champs revêtus de soleil) ; l'« endormissement » résume à lui seul ces propriétés, tout en portant en même temps la même explication : (i) une *efficience* de la (ii) *douceur* lumineuse, qui impose (iii) son *tempo* au paysage, par (iv) *enveloppement* (« dans ») et (v) *ralentissement synchrone*, jusqu'au figement.

Mais, pour ce qui concerne le regard, il est cette fois lui-même soumis, tout comme le soleil, à une condition matérielle : le « mouillé ». Les *larmes* sont aux *yeux* ce que les *vapeurs* brumeuses sont au *soleil* : une condition particulière d'efficience. Et cette condition suppose que la lumière soit convertie en matière mouillée qui enrobe les figures.

Pourtant, il est impossible de rabattre entièrement cette configuration sur la première : dans la précédente, en effet, la lumière était transcendante, et se saisissait du corps perçu-percevant pour lui communiquer des valeurs supérieures, et avec une évaluation globalement euphorique ; cette même lumière, sans être directement matérialisée dans le regard, était systématiquement associée à la chair et au parfum, détenteur de la même transcendance. Ici, au contraire, la lumière mouillée est *immanente* et *ambivalente*, et elle n'est plus associée à l'olfaction.

Elle est *immanente* car elle ne donne accès à aucun destinataire ; elle appartient elle aussi à un « ailleurs », mais qui est explicitement déterminé : c'est un « là-bas », certes utopique, mais défini comme le lieu projeté au terme d'un voyage, alors que l'« ailleurs » de la précédente lumière était seulement implicite et présupposé.

Elle aussi donne à connaître ou à deviner, mais toujours de manière immanente : en effet, le *mystère* qui est ici évoqué est une figure cognitive qui, à la différence de l'*occulte*, se donne comme une manifestation indirecte et incomplète d'un secret ; quelque chose se donne à sentir, qui est la *présence immédiate* d'un objet cognitif, et dont le contenu peut indifféremment être appréhendé ou rester inaccessible. Mais, étant de l'ordre de la *présence immédiate*, le mystère est immanent à la chose même, et à sa substance matérielle ; il l'est d'autant plus que, considéré comme un mode de l'appréhension d'une figure sensible, il ne parvient ni à la stabiliser ni à l'identifier : la saisie « mystérieuse » est une saisie anté-iconique.

Cette structure sensible et véridictoire reçoit dans le texte une expression figurative remarquable : que ce soient les yeux ou le soleil, ils sont seulement *voilés* : l'eau est à la fois un masque et un filtre, qui laisse passer l'intensité lumineuse de la présence, sans laisser voir le contenu de cette présence (par exemple, dans le cas des yeux, la « vérité » de l'état d'âme actuel).

NB : Cette observation doit être rapprochée de la figure d'enveloppement des corps matériels par la lumière ; ce rapprochement fait alors apparaître la diversité fonctionnelle et thymique de l'*enveloppe sémiotique* des corps : (i) d'un côté, la lumière procure aux corps mondains, champs, personnages ou autres, un « habit », c'est-à-dire une enveloppe de *contenance* et de *maintenance* ; (ii) de l'autre, la vapeur, les larmes et la brume procurent à la source de lumière un *filtre véridictoire*, c'est-à-dire une enveloppe de « tri » axiologique et modal. Nous reviendrons sur ces variétés tout à l'heure.

En outre, l'effet du mystère n'est pas, comme précédemment, une *capture immédiate* (l'étonnement, par exemple, ou l'embaumement), mais un *charme*. Le charme est une action magique incarnée : il n'y a de charme qu'entre des corps, ou par l'intermédiaire des corps, et non entre des actants ou acteurs formels et désincarnés. Le retour à l'immanence s'accompagne par conséquent d'une réactivation du corps sensible (*présence*, *mystère*, *charme* ne peuvent se comprendre sans la participation de la sensibilité). D'un point de vue sémiotique, le *charme* serait ici le signifiant du *mystère* ; comme ces figures sont produites par une enveloppe d'eau filtrante, alors on peut considérer ici que le *charme* est, pour le mystère (signifié) qu'elle recèle, le mode d'inscription (signifiant) sur l'enveloppe du regard et de la source de lumière.

La lumière mouillée est en outre *ambivalente* du point de vue de l'effet thymique, car elle est à la fois attirante et inquiétante : le mystère, en effet, provoque le *trouble* du corps sensible, car cette morphologie qui résiste à l'iconisation, qui se dérobe et qui ne peut être appréhendée que comme instable, affecte le corps sensible de la même instabilité. Si l'on associe le *mystère* de l'objet (le secret, présenté mais dont le contenu se dérobe) le *filtre* et l'*inscription du charme*, et le *trouble* du sujet, alors on comprend pourquoi les yeux peuvent être « traîtres » et inquiétants : l'ensemble de ce nouveau dispositif sensible et figuratif, dans ce cas, loin de délivrer la clé d'une transcendance éthico-esthétique de type cognitif, permet

aux interactions communicatives de se développer en stratégies et contre-stratégies, en dissimulations, distorsions, cryptage et décryptage des signifiants figuratifs.

Mais plus généralement, c'est cette forme matérielle même de la lumière qui porte une axiologie ambivalente : *splendeur* et *danger* (l'attraction sensorielle de l'Autre et la menace pour l'intégrité du Moi), c'est en effet une des formes de la « fascination ». La lumière mouillée transfigure (*splendeur*) et masque ou menace (*danger*) à la fois, comme en témoigne *Ciel brouillé* :

*Tu ressembles parfois à ces beaux horizons
Qu'allument les soleils des brumeuses saisons...
Comme tu resplendis, paysage mouillé
Qu'enflamme les rayons tombant d'un ciel brouillé !
O femme dangereuse, ô séduisants climats ! (Spleen et idéal L, p. 62)*

Entre *L'invitation au voyage* et *Spleen et idéal L*, le point de vue s'est inversé : dans le premier, on adoptait le point de vue de la source (le regard voilé de larmes, le soleil mouillé) ; dans le second, on adopte strictement le point de vue de la cible, le corps perçu-percevant. La *splendeur* et le *danger* sont donc des effets de sens qui, du côté de la cible, répondent au *mystère* et au *charme*, du côté de la source.

Le syntagme se précise ; nous pouvons le résumer ainsi

SOURCE	CONTRÔLE	CIBLE
<i>Charme & Mystère</i>	<i>Voile (transit et filtre)</i>	<i>Splendeur & Danger</i>

La « splendeur » est une figure à la fois visuelle et axiologique : c'est, littéralement, le *monde des valeurs* et du destinataire, voire le divin, qui *se donnent à voir* directement ; en effet, dans la splendeur, l'« éclat » qui la caractérise n'est pas un but en soi, mais un moyen de faire percevoir, à travers l'intensité sensible, la présence des objets de valeur.

En tant que figure de captation, la splendeur fonctionne non sur le mode de la persuasion ordinaire, mais sur le mode de la *séduction*, c'est-à-dire d'une attraction qui menace l'intégrité du corps perçu-percevant : tout comme la divinité apparaissant dans sa splendeur, elle se donne à voir sans médiation, alors que le récepteur n'est pas à même de supporter cette immédiateté. Paradoxalement, en facilitant la communication, l'élément liquide (dans le ciel comme sur le paysage) la rend dangereuse : c'est la définition même du *pharmakon*, cet objet de valeur qui peut détruire celui qui n'y prend pas garde. Le *danger* n'est donc rien d'autre, ici, que l'autre face de la *splendeur*. Tout comme le *charme* est le signifiant de manifestation du *mystère*, la *splendeur* est donc le signifiant de manifestation du *danger*. Le dispositif syntaxique précédent peut donc être maintenant présenté comme un syntagme d'interaction sémiotique :

SOURCE	CONTRÔLE	CIBLE
--------	----------	-------

SIGNIFIANT	<i>Charme</i>	<i>Voile (transit et filtre)</i>	<i>Splendeur</i>
SIGNIFIÉ	<i>Mystère</i>	<i>Tri véridictoire</i>	<i>Danger</i>

Cette autre efficience (celle du charme et de la splendeur immanentes), tout comme la précédente (celle de l'enveloppement et de la transcendance), implique la *permanence* et la *continuité* : en effet, un soleil intermittent, même dans une atmosphère brumeuse, n'anime plus rien, ne séduit plus personne, et ne participe plus aux flux de communication ; c'est exactement ce qui arrive sous l'effet du *temps* et de la *distance* : quand il n'est plus qu'un souvenir discontinu, comme dans *Spleen LXXVI* « *J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans* », le soleil est inerte :

- *Désormais tu n'es plus, ô matière vivante !*
Qu'un granit entouré d'une vague épouvante,
Assoupi dans le fond d'un Sahara brumeux ;
Un vieux sphinx ignoré du monde insoucieux,
Oublié sur la carte, et dont l'humeur farouche
Ne chante qu'aux rayons du soleil qui se couche. (p. 87)

L'intermittence elle-même suffit à annihiler toute la vertu de la lumière mouillée, comme aux premiers vers de *L'ennemi* :

Ma jeunesse ne fut qu'un ténébreux orage,
Traversé ça et là par de brillants soleils (*Spleen et idéal X*, p. 26)

Mais, même dans ce cas, l'intermittence est associée à la distance, puisque dans ce poème, l'*« ennemi »*, c'est le temps qui dévore la vie et, par conséquent, la jeunesse et ses soleils intermittents ne sont envisagés que rétrospectivement : la co-présence seule permettrait donc à la lumière mouillée de conserver tous ses effets.

Le soleil lavé dans la mer

Les rapports de la lumière et de l'eau donnent lieu, dans *Les Fleurs du Mal*, à une troisième figure, celle de la lumière « lavée ». En effet, le soleil et la lumière peuvent être mouillés par immersion : il n'y a plus alors diffusion et médiation, mais « rajeunissement », restauration axiologique, renouveau de la lumière : la mer et les masses liquides ne sont plus des opérateurs de filtre et de diffusion, mais de réactualisation des valeurs : elles trient et elles restaurent les valeurs...

Les lumières mouillées diffuses et présentes étaient *ambivalentes* ; les lumières intermittentes et distantes étaient simplement *dysphoriques* ; les lumières liquides, ou purifiées par la mer, sont simplement *euphoriques*. Dans *Elévation*, par exemple, *Le feu clair qui remplit les espaces limpides* est une *pure et divine liqueur*, et s'oppose alors radicalement à *l'existence brumeuse*. Mais c'est dans *La vie antérieure* que la transfiguration est la plus spectaculaire :

J'ai longtemps habité sous vastes portiques
Que les soleils marins teintaient de mille feux, [...]
Les houles, en roulant les images des cieux,

*Mêlaient d'une façon solennelle et mystique
Les tout-puissants accords de leur riche musique
Aux couleurs du couchant reflété par mes yeux. (Spleen et idéal XII, p. 28)*

Là aussi, la mer (« les houles ») et le soleil (« les couleurs du couchant ») célèbrent ensemble un rite (« une façon solennelle et mystique »), mais sous des conditions bien différentes. Tout d'abord, nous n'avons plus seulement deux actants (un émetteur et un récepteur), mais *trois* (la mer, le soleil, « mes yeux »), qui sont tour à tour émetteurs et récepteurs ; ensuite, la relation entre les trois actants a changé : il n'est plus question ni de mélange, ni de diffusion, ni de voile, mais uniquement de *reflets* : les soleils « teintent » les portiques, les houles « roulent des images des cieux », et le couchant est « reflété » par les yeux de l'observateur. En outre, le *mouvement* a remplacé le figement et la lenteur. Enfin, les sensations associées ne sont pas olfactives mais *auditives* (« les accords de leur riche musique ») : autre dispositif matière/énergie, autre projection thymique, et donc : autre synesthésie.

Le mouvement généralisé, ainsi que la modification de la structure actantielle, font de cette figure lumineuse *une figure d'activation généralisée* : le premier dispositif comportait une relation, entre source et cible, de type passivant et sans instance de contrôle ; le second (ci-dessus) est à la fois passivant (fascinant), et avec actant de contrôle (le voile) ; le dernier, celui-ci, est activant, et comporte un actant de contrôle : la source est toujours le soleil, mais il a deux cibles, la mer et les yeux, chacune d'elles fonctionnant tout à tour comme actant de contrôle quand l'autre est la cible ; mais en outre, les relations source / cible / contrôle s'inversent, grâce au reflet : quand la mer ou les yeux reflètent le soleil, ils deviennent la source d'une image, qu'ils se renvoient l'un à l'autre, et que contrôle le soleil.

Ce nouveau dispositif a réglé en somme le conflit des destinateurs et des sources de lumières, en généralisant le principe *d'un échange permanent, distribué et généralisé*.

Enfin, le reflet est une relation instantanée, qui implique un échange de lumière sans délai : chaque matière, dans l'instant même où elle reçoit la lumière d'une autre matière, en forme l'image sur sa surface et la renvoie dans le milieu environnant, sans destinataire déterminé. Le soleil est donc reflété ainsi deux fois : une fois par la mer, une fois par les yeux, ce qui implique que l'observateur s'en procure deux images, une directe et une indirecte. La question ne se pose donc plus en termes de synchronisation des temps, encore moins de conflit des destinateurs, mais en termes de superposition et *d'accord instantané entre les images-empreintes*, exactement comme dans un accord musical. L'accord instantané des empreintes de surface a donc remplacé la synchronisation lente des chairs sensibles, et c'est pourquoi la vision et la lumière dialoguent ici avec l'audition, et non plus avec l'olfaction.

Ces différentes propriétés méritent un examen plus attentif.

ACCORDS, MÉLANGES ET MOUVEMENT

Pour commencer, la question des « accords » : dans *Spleen et idéal XII*, nous rencontrons deux formes différentes de l'hétérogénéité sensorielle, et par conséquent deux

régimes différents de sa résolution : (i) d'un côté, l'association entre des ordres sensoriels différents (visuel et auditif), et de l'autre, (ii) la disparité entre plusieurs percepts appartenant au même ordre sensoriel (images du ciel sur la mer, reflets de la mer dans les yeux, couleurs du couchant, etc.).

Les multiples reflets en mouvement sur la mer sont associés sous la forme d'accords musicaux ; cet ensemble, à son tour, est associé aux reflets du paysage dans les yeux, comme un « mélange » (entre deux ordres sensoriels différents, le musical et le visuel) :

*Les houles, en roulant les images des cieux,
Mélaient d'une façon solennelle et mystique
Les tout-puissants accords de leur riche musique
Aux couleurs du couchant reflété par mes yeux.*

La structure polysensorielle est donc la suivante :

[(Reflets marins & reflets marins) + mouvement : *accords musicaux*] & [Reflets oculaires] + mouvement : *mélange solennel et mystique*.

Le mouvement est donc deux fois l'opérateur de l'association polysensorielle : (i) il convertit la multiplicité des images-empreintes marines en « accords », et (ii) il mélange ces accords avec les reflets oculaires. Le mouvement participe donc directement à la résolution d'une confrontation sensorielle, entre les multiples images-reflets du soleil sur la mer, et les notes et lignes mélodiques d'une « musique ». L'ensemble du processus, qui produit un effet thymique euphorique, apparaît alors comme une dynamique méréologique fondant un « paysage ».

Du côté de l'observateur, le reflet de l'ensemble des couleurs du couchant dans ses seuls yeux manifeste un principe d'unité et de totalisation qui en fait un « tableau » identifiable ; du côté du monde naturel, ce sont les « accords » musicaux qui jouent le même rôle : des règles de conformité et d'association procurent, à travers l'harmonie, une perception iconique de l'ensemble des reflets marins. Dans les deux cas, c'est très précisément *l'unité iconique et globale du mouvement de la mer*, la « houle », qui procure sinon une stabilité visuelle, du moins le moment d'unité de chaque groupe, ainsi que de leur réunion (monde naturel & observateur).

En outre, cette unité iconique du mouvement actualise une structure thématique, actantielle, modale et passionnelle, puisque la «*façon solennelle et mystique* » procure à la houle les propriétés sinon d'un destinataire, du moins d'un médiateur dans un processus de production axiologique dont l'observateur est le destinataire euphorique : le mouvement est celui d'un actant (un officiant), dans un paysage transformé en un rite (un office) de communication entre un spectateur (l'assistance de l'office) et un monde transcendant.

L'intervention du mouvement est ici décisive, puisqu'elle transforme (i) le mode d'association entre les percepts et les figures sensibles, (ii) le type de relation entre le monde naturel et l'observateur, (iii) le statut des actants et les relations entre eux, (iv) l'effet

thymique, passionnel et axiologique. En somme, la constitution sémiotique du paysage n'est optimale que sous cette condition de mouvement.

ENVELOPPES, FILTRES ET MEMBRANES AXIOLOGIQUES

Eu égard aux variétés fonctionnelles et thymiques des « enveloppes », on doit constater ici que la surface des cibles (portiques, houles, yeux) est devenue la surface d'inscription des signifiants de la lumière (les *images*).

Dans la configuration précédente, l'eau était la matière d'une enveloppe filtrante ; ici, elle est devenue un corps lui-même doté d'une enveloppe.

En outre, les inscriptions étaient tracées sur l'enveloppe des sources (regard ou soleil mouillés) : ici, elles sont projetées sur l'enveloppe de *l'actant de contrôle* (la mer, les houles).

Tout se passe comme si, partant d'une simple membrane interface, contrôlant le passage entre un intérieur et un extérieur, nous étions passés à *l'intérieur de la membrane*² elle-même : celle-ci est alors traitée à son tour comme un corps, doté lui-même d'une *structure matérielle* et de sa propre *enveloppe* superficielle. On assiste alors à un dédoublement fonctionnel de la « membrane axiologique » : la structure matérielle de la masse aquatique fonctionne comme le *filtre de restauration* des valeurs lumineuses, et l'enveloppe superficielle de cette masse, comme la *surface d'inscription* des signifiants-images.

En somme, selon les configurations, la lumière et l'eau sont tour à tour *enveloppantes* et *enveloppées* : la *lumière* est enveloppante à l'égard des corps qu'elle entoure, mais elle est enveloppée par les voiles d'eau et de larmes ; l'*eau* est à la fois enveloppante à l'égard des sources de lumière qu'elle voile, et enveloppée par les images-reflets du soleil. Et c'est très précisément cette dialectique des relations d'enveloppement entre la lumière et l'eau qui engendre la diversité des signifiants dans l'interaction communicative :

- *douceur* et *lenteur* : la lumière est enveloppante, l'eau est absente
- *charme* et *mystère* : la lumière est enveloppée, l'eau est enveloppante
- *reflets* et *images* : la lumière est enveloppante, l'eau est enveloppée.

En outre l'interaction entre la lumière, l'eau et les corps obéit à plusieurs types de tempo et de *régimes temporels* différents et déterminés, correspondant très précisément chacun à une des variétés fonctionnelles de l'enveloppe en tant qu'opérateur : la *lenteur*, le *trouble*, le *cycle* et l'*instant*.

- (i) La *lenteur* est celle de l'enveloppement immobilisant (l'enveloppe de *contenance* & *maintenance*) ;

² Le même phénomène a été observé et décrit à propos du film de Lars Von Trier, *Element of crime*, dans Fontanille 1998.

- (ii) le *trouble* est celui provoqué par la traversée indécise de la lumière dans le voile humide (l'enveloppe comme *filtre*) ;
- (iii) le *cycle* est celui de la régénération ; c'est en général celui de la journée, entre soleil levant et soleil couchant (enveloppe de *régénération*) ;
- (iv) l'*instant*, enfin, est celui de l'image (enveloppe comme *surface d'inscription*).

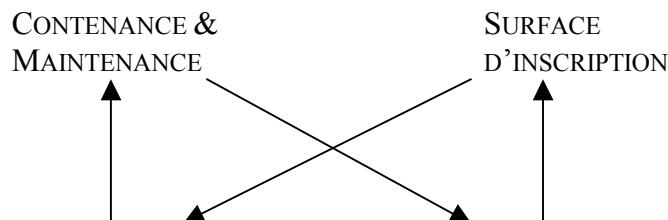
Chaque régime temporel est déterminé par *une morphologie de l'interaction* et du transfert entre *source* et *cible*, eux-mêmes conditionnés par les propriétés de *l'actant de contrôle*) :

- (i) la *lenteur* est déterminée par les *contours* d'un corps ou d'un monde qu'il faut suivre progressivement et en continuité, sans heurts et sans hiatus ;
- (ii) le *trouble*, par le caractère *translucide* de l'obstacle : ni opaque, ni transparent, il retient, pour un laps de temps indéfini, une partie indéterminée et non identifiable de la lumière qui le traverse ;
- (iii) le *cycle*, par la révolution de la terre autour du soleil, par le *rythme de la vie* du monde et des êtres ;
- (iv) l'*instant*, enfin, par le caractère impénétrable de l'obstacle, et sa capacité réfléchissante.
 - Quatre *régimes temporels*, pour
 - quatre *variétés fonctionnelles de l'enveloppe*, et selon
 - quatre *types morphologiques de l'interaction* :

voilà en somme le système sémiotique des alliances de la lumière et de l'eau dans *Les Fleurs du Mal*. Pour en systématiser l'interdéfinition, nous pouvons partir de la structure des variétés fonctionnelles de l'enveloppe.

Les fonctions de *maintenance & contenance* forment un ensemble homogène, qui s'oppose, sur l'axe de la contrariété, à la fonction de *surface d'inscription* : dans un cas, les signifiants sont « contenus-maintenus » à l'*intérieur*, dans l'autre, ils sont « affichés » et inscrits vers l'*extérieur*.

D'un côté, la fonction de *filtre* et de *masque* assure la transition entre la première et la deuxième positions : elle suspend la *contenance & la maintenance*, puisqu'elle laisse passer une partie des signifiants, en vue de leur inscription éventuelle sur la *surface extérieure* ; de l'autre côté, la fonction de *régénération* suspend la fonction de *surface d'inscription*, car elle utilise des sollicitations extérieures pour les exploiter en vue d'une revalorisation de l'*intérieur*, et du même coup, elle prépare la réactualisation des fonctions de *maintenance & contenance*. Ce sont donc les deux contradictoires, qui forment les subcontraires de la catégorie. On obtient donc le dispositif suivant, pour les VARIÉTÉS FONCTIONNELLES DE L'ENVELOPPE :

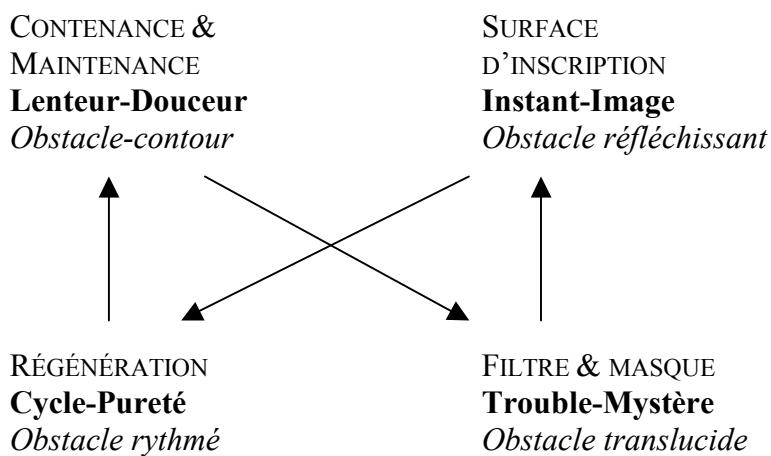


RÉGÉNÉRATION

FILTRE & MASQUE

Cette structure nous permet de redistribuer et d'homologuer les modes d'interaction entre la lumière et l'eau, sous les espèces

- (i) des **régimes temporels** et
- (ii) des *morphologies de l'interaction et du contrôle*,
- (iii) avec les VARIÉTÉS FONCTIONNELLES DE L'ENVELOPPE :



Dans le modèle ainsi décliné, on peut considérer, comme hypothèse de travail, que les trois composantes prises séparément sont généralisables à l'analyse des dispositifs figuratifs de la lumière dans le paysage, ainsi que le principe d'une homologation entre eux. En revanche, cette homologation-là, qui fait par exemple correspondre le régime temporel de l'instant à la fonction « surface d'inscription », ou celui du trouble à la fonction « filtre & masque », est spécifique du corpus étudié jusqu'ici, celui des *Fleurs du Mal*. Rien n'interdit en effet d'imaginer d'autres homologations, dans d'autres corpus, comme par exemple celle qui ferait correspondre le régime temporel de la lenteur-douceur avec la fonction de surface d'inscription.

Commentaires : les corps lumineux et les valeurs

Les appréciations et émotions qui accompagnent chacune des figures permettent, à travers les modalisations axiologiques et affectives, de préciser la répartition des propriétés et des valeurs.

D'un côté, il apparaît très clairement que la lumière seule, ou le soleil brut, *pure énergie sans matière*, ne peuvent satisfaire l'attente du sujet d'énonciation. Sans diffuseur, sans filtre, sans autre médiation, le soleil est insignifiant. S'il n'est pas insignifiant, il est

cruel ou indifférent : il reste donc une image du destinateur, mais déceptive et ironique, qui donne aussi bien la vie que la mort, la joie que la douleur, indifféremment : par exemple, le soleil le plus vif éclaire le corps décomposé dans *Une charogne*, et le cygne assoiffé (dans *Le cygne*) tourne en vain son regard vers un ciel bleu qualifié d'« ironique ». De même, dans *Bénédiction*, l'enfant maudit par sa mère :

*L'Enfant déshérité s'enivre de soleil,
Et dans tout ce qu'il boit et dans tout ce qu'il mange
Retrouve l'ambroisie et le nectar vermeil.* (*Spleen et idéal I*, p. 17)

et apprend ainsi à accueillir avec le plus grand naturel et la plus grande naïveté toutes les avanies qu'on lui prépare : la cruauté ironique du soleil brut a donc pour pendant nécessaire la naïve simplicité de celui qui le contemple. On affaire à une figure de destinateur vide de toutes valeurs, une sorte de pro-forme sans contenu et un proto-actant sans compétence.

Mais son caractère le plus évident et le plus décisif est de type *aspectuel* : le soleil brut est toujours désynchronisé par rapport aux corps qu'il réchauffe, et notamment par rapport au cycle de leur vie et de leurs besoins. Nous avons mis en évidence la condition de co-présence, mais elle ne suffit donc pas, car encore faut-il que la *concomitance* entre la lumière et les corps soit complétée par une *congruence* thématique, modale et/ou axiologique ; il semblerait que l'eau, quelle qu'en soit la forme, garantisson, par sa médiation, cette condition nécessaire.

De l'autre côté, le soleil sans mouvement, celui qui fige et immobilise, atteint à la limite un seuil mortifère. Certes, la première configuration que nous avons observée conduisait au figement et à la capture, mais avec un reste de lenteur, un mouvement ralenti et rémanent de contournement continu. Le soleil éteint occupe la position extrême du spectre figuratif : trop d'obstacles, trop de matière, trop de contraintes transforment la source de lumière en un bloc constraint et figé. Il faut donc en déduire, rétrospectivement, que les autres figures du soleil, sur l'autre partie du spectre figuratif, sont animées, mobiles et changeantes, au moins avec lenteur. Entre les deux, le bon équilibre est atteint grâce à un juste dosage de l'alliance entre la lumière et les matières.

Dans *De profundis clamavi*, l'arrêt de toute communication, le figement et la perte d'énergie sont concomitants :

*C'est un univers morne à l'horizon plombé, [...]
Un soleil sans chaleur plane au-dessus six mois, [...]
Il n'est pas d'horreur au monde qui surpassé
La froide cruauté de ce soleil de glace
Et cette immense nuit semblable au vieux Chaos.* (*Spleen et idéal XXX*, pp. 43-44)

Mais dans *Harmonie du soir*, le processus est saisi avant sa fin, comme une agonie :

Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige. (*Spleen et idéal XLVII*, p. 59)

La plongée dans le liquide étant arrêtée par la transformation même de la matière enveloppante, la formation de la figure de la lumière communicante est suspendue, et tout le dispositif figuratif est en voie d'immobilisation. La clé de la conversion réside donc dans le changement d'état matériel du liquide supposé régénérer la lumière : en tant que milieu

axiologique, en devenant solide (glace, caillot, etc.), il est devenu un milieu mortifère. Enfin, au terme du processus, une communication a bien lieu néanmoins, la synchronisation dont nous parlions pour commencer, mais la synchronisation d'un corps avec un soleil figé, c'est la mort, comme dans *Chant d'automne I* :

Et comme le soleil dans son enfer polaire

Mon cœur ne sera plus qu'un bloc rouge et glacé. (Spleen et idéal LVI, p. 70)

En somme, la « lumière communicante » est une configuration qui résulte d'une certaine intimité figurative entre la lumière et la matière, ainsi que de quelques alliances avec d'autres sensations (olfactives ou auditives), mais qui est menacée aux deux bouts du spectre figuratif :

- (i) d'un côté, celui de l'absence de matières, c'est la lumière brute, insignifiante, ironique ou cruelle ;
- (ii) de l'autre, celui de l'oppression par une surabondance matérielle, c'est la lumière froide et figée, la mort.

Cette condition, et ses conséquences, peut être interprétée comme une condition visant directement la fonction sémiotique, et en particulier la possibilité de stabiliser une relation entre un plan de l'expression et un plan du contenu. Nous avons déjà remarqué que certains dispositifs figuratifs fonctionnaient ainsi : une propriété lumineuse (*charme, splendeur*) devenait un signifiant pour une figure affective résultant d'une impression matérielle (*mystère, danger*), qui avait, elle, le statut de signifié. Aux deux bouts du spectre des interactions entre la lumière et les matières, nous rencontrons l'insignifiance :

- (i) d'un côté, l'insignifiance par absence de signifié passionnel et matériel (du côté de l'absence de matière)
- (ii) de l'autre, l'insignifiance par absence de signifiant lumineux (du côté du figement par surabondance de matière).

D'un côté, il n'y a plus aucun contenu, pour des figures lumineuses sans contrôle, et, de l'autre, il n'y a plus aucune expression, pour des figures passionnelles figées dans la mort matérielle.

Entre ces deux extrêmes, les deux états intermédiaires de la configuration sont ceux qui ménagent *un mouvement contrôlé*, c'est-à-dire, de fait, la possibilité d'une *animation actantielle* de la matière par la lumière, et d'un *contrôle modal* de la lumière par la matière.

En somme, les effets thymiques sont du côté des contenus, et les alliances entre lumière, matière et mouvement, du côté de l'expression, dans une constitution sémiotique du paysage qui ne se produit que sous certaines conditions d'équilibre, de quantité et de tempo entre les constituants du plan de l'expression.

TRANSITIONS, CONVERSIONS & CONSTITUTION SÉMIOTIQUE DU PAYSAGE : LE CAS DU *BALCON*

Nous pouvons observer pour finir la transition entre ces deux états dans *Le balcon*. La deuxième strophe commence par l'évocation d'un souvenir, sous la forme du « soleil mouillé » (opérateur : *filtre*) :

*Les soirs illuminés par l'ardeur du charbon,
Et les soirs au balcon, voilés de vapeurs roses. (Spleen et idéal XXXVI, p. 48)*

Cette évocation est ponctuée par deux autres appels à la lumière ; le premier confirme l'énergie lumineuse, enveloppée dans la pénombre :

Que les soleils sont beaux dans les chaudes soirées ! (p. 48)

Et le second note une modification matérielle de l'enveloppe (opérateur : *surface extérieure*) :

La nuit s'épaississait ainsi qu'une cloison, ... (p. 48)

A chaque apparition de la figure lumineuse, correspond une sensation amoureuse :

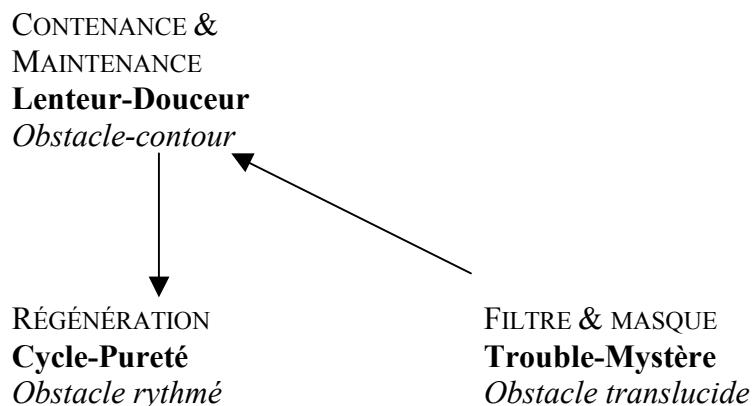
- *Que ton sein m'était doux*, pour la première (la lumière voilée et filtrée),
- *Je croyais respirer le parfum de ton sang*, pour la deuxième (la lumière enveloppée),
- *Je buvais ton souffle*, pour la troisième (la lumière négative durcie en cloison)

Enfin, dans la dernière strophe, la figure solaire revient, sous la forme du « soleil lavé et rajeuni » (opérateur : *régénération*), mais sans assumption directe par l'énonciation, puisque cette régénération est seulement questionnée :

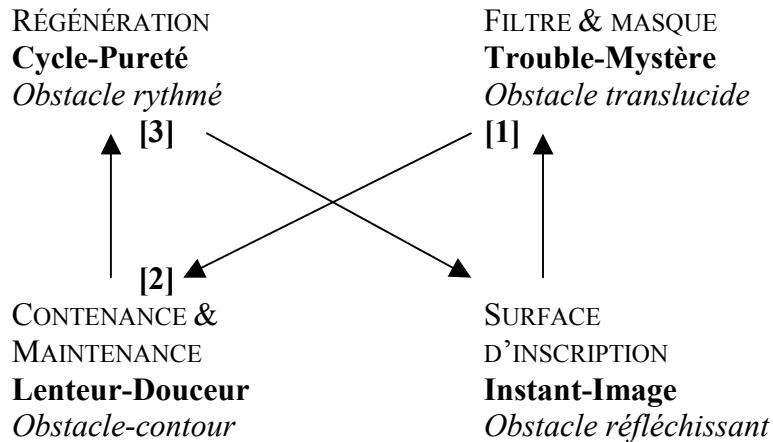
*Ces serments, ces parfums, ces baisers infinis,
Renaîtront-ils d'un gouffre interdit à nos sondes
Comme montent au ciel les soleils rajeunis
Après s'être lavés au fond des mers profondes ? (p. 49)*

Dans le même poème, on assiste à la transition d'un état de la configuration à l'autre : on commence par les lumières mouillées, vaporeuses et diffuses, et on termine sur les lumières rajeunies par les mers. Entre les deux, le mouvement ralentit peut à peu, les amants s'endorment, et la nuit s'épaissit, pour former une surface protectrice dotée d'un intérieur et d'un extérieur : on assiste ainsi à une solidification progressive de l'enveloppe de la lumière, jusqu'à former une surface de séparation, de contenance et maintenance (la « cloison »). L'enveloppe filtrante est devenue alors une frontière durable et tournée vers l'extérieur, qui pourrait recevoir d'éventuelles empreintes, mais ne fait ici que séparer et contenir durablement dans la lenteur et la douceur de l'endormissement.

Ce parcours correspond, dans le modèle proposé, aux positions suivantes, à ceci près que le parcours canonique est pris à rebours :



Cette inversion du parcours pourrait constituer un argument en faveur d'une inversion des positions entre contraires et subcontraires, qui confèrerait au modèle la disposition suivante :



En l'état, le corpus ne permet pas de trancher entre ces deux dispositions ; mais, comme dans l'une et l'autre les positions axiologiques (euphorie et dysphorie) sont les mêmes, la différence est purement technique, et finalement d'intérêt secondaire.

Par ailleurs, entre les positions initiales et terminales, dans le poème, la lumière a été associée à d'autres sensations, ce qui semble un effet systématique de sa « matérialisation » : le toucher et la caresse, le parfum, l'absorption ; mais, si le toucher est bien procuré par la peau (le « sein »), il n'en est pas de même pour les autres : le parfum est celui du « sang », la boisson est le « souffle ». Toutes ces alliances polysensorielles nous parlent en somme de ce qui émane du corps aimé : cette émanation n'est jamais redondante ou directe, elle forme à chaque fois pour l'amant une « icône » sensorielle quasi-indépendante de la partie corporelle qui l'a produite, selon un principe qui, d'une certaine manière, croise les éléments matériels et les vecteurs sensoriels :

- (i) de la peau et du sein vont naître, pour l'amant, des paroles et des serments qu'il entend ;
- (ii) du cœur et du sang de l'aimée, un parfum qu'il respire ;
- (iii) de son souffle, une boisson qu'il absorbe.

C'est alors qu'on constate que le principe d'une élaboration sémiotique secondaire se confirme et que nous assistons à la production de signes et de valeurs à l'intérieur des interactions entre lumière et matière. Des *signifiés corporels* constitutifs de l'identité de l'autre, et plus précisément de sa chair vivante et motrice (toucher, circulation sanguine, respiration) vont se manifester pour le corps percevant du sujet comme des *signifiants incorporables* (qui peuvent être absorbés par le corps propre) : paroles et figures auditives, parfum et figures olfactives, boisson et figures d'ingestion.

La communication figurative devient alors une *communication proprioceptive*, les *signifiés sensori-moteurs* du corps autre étant convertis en *signifiants d'absorption* pour le corps propre. En somme, les propriétés « existentielles » du corps de l'autre sont converties en figures d'expérience pour le corps percevant.

Globalement, un processus de *constitution sémiotique du paysage et des corps qui le composent* se met donc en place au cours de ce poème :

(i) PHASE 1 : APPRÉHENSION

Lors d'une première *appréhension*, les icônes sensorielles se donnent à saisir comme des « mélanges » ou des associations entre matière et énergie (par exemple, le soleil voilé ou mouillé, ou le sang et l'odeur).

(ii) PHASE 2 : SAISIE

Mais cette alliance étant reproduite plusieurs fois, elle est ensuite *saisie* comme une émanation indirecte de la sensation à partir des éléments matériels.

(iii) PHASE 3 : COMPRÉHENSION

Enfin, elle se laisse *comprendre* comme une règle de conversion entre les signifiés issus du corps du paysage et les signifiants pour le corps de l'observateur.

C'est ainsi, qu'au début, la première apparition du soleil voilé est une simple association entre la lumière et l'eau, puis dans les phases intermédiaires, d'autres sensations sont saisies comme émanations indirectes de cette association, et enfin, dans la dernière strophe, la question finale pose la règle de conversion : le tri, la restauration de l'énergie (le soleil) par son passage dans une matière hétérogène (la mer).

Mais cette syntaxe figurative est aussi temporelle, et implique une mémoire :

Ces serments, ces parfums, ces baisers infinis,

Renaîtront-ils d'un gouffre interdit à nos sondes

Comme montent au ciel les soleils rajeunis

Après s'être lavés au fond des mers profondes ? (p. 49)

Lors de la dernière phase, en effet, la renaissance est évoquée au futur, et le passage du soleil dans la mer lui est antérieur : le souvenir naît donc de la conversion des figures sensorielles, et la « lumière communicante » est alors porteuse de mémoire : mais la résurgence du souvenir presuppose elle-même deux autres opérations : (i) l'*enfouissement* d'une expérience comme « empreinte » dans la matière corporelle, et (ii) le *désenfouissement* de cette expérience par une relecture de l'empreinte.

Nous avons vu qu'au contraire, dans *J'ai plus de souvenir que si j'avais mille ans* (*Spleen LXXVI*), la matière inerte et poussiéreuse, sans lumière, ne portait plus aucun souvenir ; mais, en outre, même si elle en contenait, elle est comparée à un *Sphinx oublié*, ce qui implique que ces éventuels souvenirs restent enfouis et que plus personne ne vient les interroger : une énigme, en somme, qui n'intéresse plus personne. L'ensemble du processus temporel et mémoriel implique donc deux conditions : une condition pour l'*enfouissement* et une autre pour le *désenfouissement*.

L'enfouissement a pour condition une certaine qualité de la structure matérielle de la surface d'inscription³ : le voile d'eau durcie remplira cet office ; et le *désenfouissement* suppose en outre une modification de cette enveloppe, un « révélateur » ultérieur des inscriptions : la mer, en lavant les soleils, assurera cette régénération des empreintes-souvenirs.

Cela implique, en outre, que cette syntaxe figurative peut être interprétée de manière cohérente grâce au parcours des différentes variétés fonctionnelles des « enveloppes » sémiotiques des corps :

- (i) lors de la première APPRÉHENSION, l'enveloppe se donne à saisir comme appartenant à un élément matériel différent de celui dont émane l'énergie : elle est alors appréhendée comme une enveloppe de *maintenance & de contenance* ;
- (ii) mais elle est immédiatement saisie comme un « voile », et, lors de la reproduction et de la STABILISATION du phénomène, l'enveloppe est globalement comprise comme un *filtre* pour des émanations (tri : *rétention* et *libération*) ;
- (iii) cette frontière-filtre s'épaississant, elle est ensuite RECONNUE comme une *surface d'inscription* extérieure, pour d'éventuels signifiants ;
- (iv) enfin, lors de la phase de RÉGULATION finale, un double mouvement se produit :
 - a. d'un côté, une règle de conversion et d'interprétation se dégage, qui associe par croisement synesthésique des signifiants-sensations avec des signifiés-matières/énergie, et les inscrit dans la « *matière-mémoire* » de l'enveloppe, et,
 - b. de l'autre, la lumière est plongée dans une enveloppe de *régénération*, supposée restituer ce souvenir. La séquence :

[*Contenance & Maintenance → Filtre → Surface d'inscription → Régénération*]

correspond strictement à la séquence canonique que nous avons établie ci-dessus, à partir des fonctions d'enveloppe telles que Didier Anzieu les a posées naguère [Fontanille 2002 & 2003]. Mais si le processus de la constitution sémiotique du paysage est homologable avec ce parcours des fonctions d'enveloppe, il s'inscrit du même coup à l'intérieur d'un régime temporel spécifique, celui de la mémoire des matières, des lumières et des empreintes, celui qui convertit les interactions entre matière et énergie en opérations de marquage, d'enfouissement, de désenfouissement et d'affichage d'empreintes.

Le paysage et les passions de la matière-temps

³ Platon distinguait à cet égard, dans le *Ménon*, deux types d'âmes : celles dont la cire est suffisamment pure et de bonne texture, pour garder des empreintes nettes et durables, et celles dont la cire est impure, et la texture hétérogène, qui ne gardent que des empreintes brouillées et éphémères (ce sont les « âmes velues »). Chez Baudelaire, la membrane liquide durcie satisfait aux conditions favorables, alors que l'enveloppe poussiéreuse et sèche ne conserve aucune trace.

HYPOTHÈSES DE TRAVAIL

L'étude qui précède nous permet maintenant d'aborder la question du paysage, et du rôle de ses lumières internes, armés d'un certain nombre d'hypothèses de travail.

Première hypothèse : du visuel à l'animation des matières-substrats

La première de ces hypothèses concerne le statut « visuel » du paysage : il paraît évident que, même si la constitution sémiotique du paysage passe par des associations polysensorielles, on ne puisse sensément parler de paysage hors de la sphère visuelle. Mais l'hypothèse que nous formulons en l'occurrence ne concerne pas le canal de réception principal ; elle intéresse la syntaxe figurative du paysage, et, par conséquent, son statut de sémiotique-objet « visible » et non « visuelle ».

La sémiotique du visible est, comme nous l'avons déjà montré antérieurement [Fontanille 1995], une sémiotique de la lumière, et c'est donc dans cette perspective générale que s'inscrit la présente étude. La sémiotique de la lumière explore la syntaxe figurative du visible, très précisément en ce qu'elle est constituée 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 mouvements et 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, sous la forme de ce que nous pourrions appeler globalement *l'animation des matières-substrats*.

L'animation des matières-substrats équivaut à un processus d'actantialisation de ces mêmes matières, ce qui, sous certaines conditions, revient à les traiter comme des corps-actants, dotés d'une structure matérielle dynamique, et d'une enveloppe qui, sous la pression des forces extérieures et intérieures (celles, justement, de l'*animation*) est susceptible de remplir plusieurs rôles, dont, notamment, les rôles de contenant, de filtre ou de surface d'inscription.

Deuxième hypothèse : la stabilisation iconique des valeurs

La seconde hypothèse concerne les diverses modalités d'agencement des modes sensoriels : dans leur rencontre avec les matières-substrats, la lumière et le visible croisent d'autres phénomènes sensoriels : le tactile, l'audible, l'olfactif..., et ce sont ces croisements qui vont produire des « icônes » sensorielles, et plus précisément des « signes » constitués par

la réunion d'un plan du contenu avec un plan de l'expression. Autrement dit, la signification des phénomènes sensoriels, et notamment des phénomènes lumineux du visible, n'advient que dans et par les alliances polysensorielles, y compris celles liées aux mouvements et aux motions intimes.

Comme nous l'avons montré dans *Les Fleurs du Mal* ce ne sont ni les figures lumineuses ni les figures de l'eau en mouvement qui engendrent des valeurs figuratives, mais leur interaction, et la valorisation porte très précisément sur la forme et le type de leur interaction : la lumière *voilée* par une eau diffuse et en suspension, la lumière *lavée* par immersion dans l'eau, etc. ; en outre, chaque icône axiologisée sollicite une association préférentielle soit avec l'olfaction, soit avec la sensori-motricité, soit avec l'ouïe. Ce qui se stabilise donc au moment de l'iconisation des valeurs, ce sont des *modalités particulières d'interactions sensorielles*, ainsi que des *compositions polysensorielles spécifiques*.

Par exemple, la valeur d'une sensation olfactive qui nous parvient dans un paysage dépend de ces deux paramètres : elle 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 ambients. A chaque mode d'association et à chaque type de composition, une nouvelle valeur iconisée 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 (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 : 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 ralenti (le *mat*, le *mélé*, 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*).

Tout comme chez Baudelaire, 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*. Tout comme chez Baudelaire, 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.

Ce sont donc ces principes et ces hypothèses que nous proposons de généraliser dans la perspective d'une réflexion sur la constitution sémiotique du paysage en tant que phénomène lumineux et visible.

QUELQUES ÉLÉMENTS CONSTITUTIFS DU PAYSAGE

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 une sémiotique-objet résultant d'une segmentation du monde naturel, comportant lui-même, en tant que macro-sémiotique, au moins un principe d'interaction entre les énergies (entre autres, lumineuses) et les matières-substrats ;
- 2- cette segmentation résulte d'un effet de champ perceptif, 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.

D'autres définitions sont envisageables, mais elles ne sont que des déclinaisons de ces trois grands principes. Par exemple, on peut décréter que le paysage existe même sans observateur et sans perception, et qu'il est doté d'une « présence-au-monde » qui ne requiert aucune subjectivité complémentaire : mais on constate vite dans ce cas que l'accent est mis sur la morphologie, sur la disposition, sur la composition, et que toutes ces propriétés fonctionnent comme des « instructions sémiotiques » pour la perception d'un observateur qui va s'en saisir. De même, on peut modifier la hiérarchie, et décider, comme les juristes, que le paysage est un environnement perçu : mais l'environnement presuppose un « environné », un habitant autour duquel le monde naturel s'organise comme un champ de perception.

L'observateur, le point de vue, l'existence et l'expérience

Le paysage est ici et maintenant, un espace et un moment pour nous, et avec nous ; quoiqu'on puisse dire de l'objectivité du paysage-en-soi, il reste que les valeurs ne s'actualisent que dans la rencontre des corps et dans les esthésies. L'ici et le maintenant sont

partagés : il y a donc embrayage des coordonnées spatio-temporelles du lieu avec la deixis d'observation. Mais il ne peut être question de paysage que si cette condition déictique comprend en même temps sa suspension :

- (i) parce que le paysage contemplé doit être aussi le cadre figuratif imaginaire (ou projeté en rétrospection ou en prospection) pour une intégration de l'observateur en tant que participant au paysage ; l'observateur est donc un actant cognitif qui, potentiellement ou actuellement doit accomplir des parcours de visiteur, de promeneur, d'habitant, etc.
- (ii) parce que le paysage s'impose par une permanence, et notamment, par rapport à sa saisie par l'observateur, par une *antériorité* et une *postériorité* qui débordent, dans le moment même de la saisie, la rencontre déictique : il 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 ; le traitement de ces perspectives temporelles, que soit pour leur procurer une manifestation passionnelle (l'attente, la nostalgie, etc.) ou pour les suspendre (cf. infra, le « présent absolu » chez Jean-Paul Chavent), est une donnée essentielle du paysage comme sémiotique-objet.

Le paysage superpose donc *deux modes d'existence*, un directement dépendant de l'observateur, et l'autre indépendant. On distinguera donc respectivement le « *paysage-expérience* » et le « *paysage-existence* », indissociables et pourtant distincts.

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 », et qui, par ailleurs, vise à dé-psychologiser radicalement leur interprétation restrictive en « intéroceptivité » et « extéroceptivité ». 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 ».

Les plus anciennes traditions philosophiques mettent en scène le passage de l'*être* à l'*existence*, et de l'*existence* à l'*expérience*.

Le *débrayage ontologique*, est cette première opération, le passage de l'*être* à l'*existence*, à l'occasion de laquelle on « tombe » dans le changement, et 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 (Augustin), une « échéance » de l'*existence* (Heidegger), une aliénation à la deixis (Husserl), une condamnation au

changement (Parménide). L'éternité et l'être sont du côté de l'inengendré, de l'un, du non-quantifiable. L'existence, étant engendrée, est dans le devenir, dans le changement, dans le nombre, et donc dans le temps.

Changement, mouvement, nombre, et chute : tels sont les effets de ce « débrayage ontologique », qui a quelque chose d'un mythe fondateur. En égard au procès, ce mythe fondateur offre quelque ressemblance avec la distinction entre *système* et *procès*, entre *langue* et *discours*, entre *schéma* et *usage* : même actualisation, même déchéance, même débrayage fondateur, mêmes effets temporels distensifs.

L'alternative résidera par conséquent dans une négation du débrayage ontologique : une autre conception du procès, donc *embrayée*, reposant sur la *constance* (ce qui ne varie pas dans la variation, ce qui ne s'interrompt jamais dans le changement) : du point de vue d'un observateur qui fait l'*expérience* du devenir et du changement, l'horizon ontologique est inclus dans le devenir lui-même ; s'il y a structure ou système, ce ne peut être que la structure du changement, et le système des transitions, de sorte que la constance apparaît comme une propriété du changement lui-même. Cette seconde conception remplace en somme une conception fondée sur l'être et l'existence par une autre, fondée sur une phénoménologie de l'expérience objective. Grâce à l'*embrayage ontologique*, l'opposition entre *apparitions* et *disparitions* a ainsi remplacé l'opposition entre *existence* et *inexistence*.

En somme, la configuration de l'existence comporte obligatoirement un « *débrayage ontologique* », typique du mythe fondateur, et celle de l'expérience, un « *embrayage ontologique* ».

L'existence est « distensive » ; l'expérience est « fusionnelle ».

L'existence ne trouve son sens que dans la jonction (conjonction / disjonction), dans la distension et les différentes manières de les réduire ou de les compenser, en somme dans les *médiations* qui permettent de remédier à la coupure originelle. Dans ce cas, et en partant du *débrayage ontologique* (disjonction, distension, choir, déchoir, etc.), et la valence qui garantit la valeur des objets sera la *médiation*. En outre, le *temps distensif de l'existence* s'impose aux matières-substrats, notamment par le biais de l'animation : de fait, les matières animées sont des matières-temps, des souvenirs et des attentes de transformations.

L'expérience, en revanche, ne peut se concevoir sans un *rapport direct* avec le monde, ce qui en fait à la fois le prix et le risque (on peut se rappeler ici qu'une des acceptations de l'étymon *experimentum* est le *risque*, voire le *danger*). L'expérience est un processus créateur d'objets de valeur (des connaissances, des souvenirs, des compétences, des routines, des empreintes, etc.), dont le critère décisif est l'*immédiateté* de la relation aux objets, aux situations, au monde en général ; il s'agit d'*éprouver* les choses, dit *Le Robert*, et toutes les variantes en diachronie le confirment : *faire l'essai de, tenter et risquer*, c'est, entre autres et d'abord, se confronter directement aux choses et aux faits. C'est pourquoi on peut définir l'expérience comme production et acquisition de valeurs grâce à l'*immédiateté de la relation au monde*.

Dans le cas de l'expérience, fondée sur *l'embrayage ontologique*, (immersion, transition, participer, éprouver) c'est *l'immédiateté* qui est la valence et la garantie de la valeur des productions et acquisitions.

Ces quelques propositions peuvent être résumées par le tableau suivant :

<i>RÉGIME ONTOLOGIQUE</i>	<i>EXISTENCE</i>	<i>EXPÉRIENCE</i>
OPÉRATION FONDATRICE	<i>Débrayage</i>	<i>Embrayage</i>
DOMINANTE PRÉDICATIVE	<i>Jonction</i>	<i>Présence</i>
ENONCÉS TYPIQUES	<i>Existence / Inexistence</i>	<i>Apparition / Disparition</i>
VALENCE	<i>Médiation</i>	<i>Immédiateté</i>
DOMAINES	<i>Etre, faire,</i> <i>Faits, causes et effets</i>	<i>Eprouver, vivre</i> <i>Sensibles, phénomènes</i>

L'hypothèse que nous formulons alors est la suivante :

- (i) la constitution sémiotique du monde naturel résulte de la confrontation-transposition entre ces deux régimes ontologiques, et
- (ii) comme ils sont déjà définis chacun par une opération spécifique (le *débrayage* et *l'embrayage* ontologiques), on peut aisément concevoir les opérations sémiotiques qui permettent de passer de l'un à l'autre (la confrontation-transposition) comme des embrayages et des débrayages ;
- (iii) *l'embrayage* ontologique (du régime de l'existence vers celui de l'expérience) produit un « *plan de l'expression* » ; le *débrayage* ontologique (du régime de l'expérience vers celui de l'existence) produit un « *plan du contenu* ») : ainsi se constitue une sémiotique-objet à partir du monde naturel.

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.

A la rencontre entre le *paysage-existence* et le *paysage-expérience*, se produit une homologation entre un *lieu* d'existence et un *champ* d'expérience. Le lieu a des bords, des distances, une forme globale, des occupants, etc. ; le champ a un centre de référence, des horizons et une profondeur. Dès lors, le paysage, lieu d'accueil, devient un champ d'*apparitions* et de *disparitions* (ainsi peut-on apparaître dans le paysage, et en disparaître, reculer ou avancer en profondeur, atteindre le centre de référence ou rester à l'horizon).

Dans cette perspective, la composition du paysage, l’agencement de ses parties obéit au même clivage : il offre une morphologie 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. Et c’est dans le rapport inévitable entre ces deux morphologies que les associations polysensorielles sont indispensables : la diversité sensible 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. Ce sont alors des figures qui rendent accessibles, à travers une saisie visuelle, toute la gamme des phénomènes sensoriels.

En outre, les compositions locales de traits plastiques, issus de ces conversions intersensorielles, permettent la reconnaissance de zones figuratives : le ciel, l’étang, la prairie, la forêt, le champ, le village, etc. Autrement dit, il nous faut faire l’expérience sensible du paysage pour accéder à ce qu’il est en tant que paysage-existence : en tant qu’expérience sensible, la différence entre l’étang et la prairie, par exemple, sous une certaine lumière, pourra se réduire à un simple contraste entre le mat et le brillant.

Temps, mémoire et production temporelle du paysage

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.

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 le signifiant d’un 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), loin d’être seulement des métaphores descriptives

projétées 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 prédictats « 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 », 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 somme, 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*.

Résumons ici :

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

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

La notion même de « propriété dynamique des formes » 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 états figuratifs virtuels comme « rugueux », « irrégulier », « régulier », « aplati », et qui, au moment même où la propriété « adoucie » est actualisée, sont potentialisés et répartis, en amont ou en aval – antérieurs ou postérieurs – de la propriété actualisée, pour former une séquence figurative. En somme, chaque prédictat 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).

Mais là aussi, les associations polysensorielles jouent un rôle non négligeable.

En effet, l'identification des propriétés dynamiques du paysage ne peut en aucune manière être comprise comme un calcul ou une appréciation à partir d'un prototype ; certes, la géographie définit des types (des vallées en U, des plateaux karstiques, des plaines sédimentaires, des bassins d'effondrement, etc.), mais ces types n'interviennent, au moment de la saisie du paysage, que comme un des multiples éléments de la compétence de l'observateur, et non comme un référent permettant un calcul de déformations constatées. Si référent il y a, ce ne peut-être qu'un *référent évolutif* : une plaine ou un plateau sont devenus une montagne, qui elle-même est devenue un ensemble de collines, ou une pénéplaine, etc. La propriété essentielle d'un référent évolutif est justement de ne pouvoir affirmer son identité

que dans les transitions de phases, et à travers les traits de rémanence, qui, d'une phase à l'autre, conservent la trace des phases antérieures.

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.

La constitution sémiotique du paysage repose en somme sur les principes suivants :

- 1) une confrontation-transposition entre le « paysage-existence » et le « paysage-expérience » : du premier vers le second en production, du second vers le premier en interprétation ;
- 2) le « paysage-existence » est pris dans un devenir spatio-temporel qui procure la substance des « signifiés » du paysage (le plan du contenu) ;
- 3) le « paysage-expérience » est un lieu de conversions polysensorielles, où les propriétés phénoménales du lieu sont traduites en propriétés plastiques interprétables, et notamment en « propriétés dynamiques de formes », qui procurent la substance des « signifiants » du paysage (le plan de l'expression) ;
- 4) la réunion de ces signifiants dynamiques, plastiques et polysensoriels, avec des signifiés de « mouvements » transformateurs du paysage produit une fonction sémiotique.

VALEURS, SÉMIOSE ET ESTHÉSIE

Le « paysage-existence » comme le « paysage-expérience » sont susceptibles de dégager des valeurs.

Le premier dégage des figures et des valeurs existentielles, au titre des processus de transformation qui l'animent : la nature, le monde physique, les habitants sont alors considérés comme des actants internes, auxquels le simple fait d'en corréler les produits avec un plan de l'expression sémiotique confère une intentionnalité, une *animation interne*.

Le second dégage des figures et valeurs expérientielles, au titre des propriétés plastiques et dynamiques des formes perçues ; ce sont des valeurs de « présence » et des « effets de champ », qui leur sont associés.

L'*animation interne* du plan de l'existence, obéissant à des régimes temporels différents et apparemment incommensurables (le temps géologique, les saisons, le temps de l'activité humaine, celui du mouvement des insectes, etc.), apparaît néanmoins, au moment de

la saisie – de l’expérience –, comme un devenir commun et global, auquel le temps de la contemplation lui-même, et la personne de l’observateur, participent pleinement.

Le plus étonnant, en l’occurrence, ne tient pas à cette animation, que l’on peut imaginer directement à partir des explications les plus courantes du paysage, mais à son caractère holistique et homogène, et au mode de composition qui advient entre toutes les animations particulières : la colline se dresse, la plaine s’étend, la vallée se creuse, et la rivière s’écoule, non pas comme des mouvements isolables (tels qu’ils pourraient l’être du point de vue du paysage-existence, mais comme une composition harmonique globale de propriétés dynamiques interdépendantes. Une première approche consisterait à attribuer au paysage le statut d’*actant*, et, à tous les facteurs particuliers du changement et des différents types d’animation, le statut d’*acteur*. Mais ce n’est qu’une description, et non une explication.

L’explication réside dans la constitution sémiotique : au moment de la réunion avec le paysage-expérience, il est strictement impossible de faire correspondre terme à terme et exclusivement telle propriété dynamique avec tel mouvement de transformation ; s’y contraindre, ce serait même renoncer à la fois au paysage et à la signification dont il est porteur. La constitution sémiotique met en relation *un réseau de propriétés plastiques-dynamiques* avec *une composition de mouvements divers*. C’est ainsi que se constitue l’animation interne homogène : comme celle d’un corps complexe mais dont tous les membres et parties sont interdépendants.

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 générale. On peut invoquer à la rescoufle 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. Cette relation sémiotique concerne tout particulièrement la conversion de l'*animation interne* en figures et valeurs d'expérience sensible et dynamique.

De fait, là aussi, comme chez Baudelaire, la mise en discours de cette opération prend l'allure d'une syntaxe figurative, celle des « enveloppes », de leurs « inscriptions » et de leurs « contenus » : le paysage-expérience, grâce au débrayage qui conduit au paysage-existence, apparaît alors comme une *écorce*, un *contenant* qui doit être rompu pour délivrer son *contenu*.

Coda : une esthésie singulière en Limousin

Je voudrais terminer sur un paysage du Limousin, et plus précisément sur une expérience esthésique singulière, procurée par un paysage corrézien, à travers le regard et l'écriture d'un écrivain limousin, Jean-Paul Chavent. Une de ces expériences partagées, qui nous ancrent définitivement dans l'imaginaire d'un territoire...

Cette *coda* n'est ni une illustration supplémentaire, ni un objet d'analyse pour compléter la démonstration en cours. Elle donne à entendre une des variations possibles, un des mouvements prévisibles à l'intérieur du modèle que nous venons d'esquisser. Le texte de Jean-Paul Chavent commence par installer deux domaines caractéristiques du paysage-existence : (i) celui des matières-substrats, *l'arbre*, *la pierre* et *l'eau*, et (ii) celui des énergies, *le ciel*, habité par la *lumière* et le *vent*. Le paysage-expérience est défini par le choix d'une position d'expérience et, à ce titre, le centre de référence déictique est fixé du côté des matières-substrats (*l'arbre*, *la terre* et *l'eau*), et l'autre domaine (*le ciel*) est disponible pour des « projections » : l'expérience sera donc celle de la « communication » entre les deux domaines, du point de vue d'un observateur situé du côté de *l'arbre*, *la pierre* et *l'eau*. Cette communication, nous dit Jean-Paul Chavent, est un débord : l'un déborde sur l'autre, et réciproquement (projection et rétroprojection) ; l'homme est la figure du débord (projété et rétrojecté) ; les mouvements sont ceux-mêmes de l'Histoire.

La lumière et le vent font retour ensuite de deux manières différentes, mais qui sont toutes deux liées à la temporalité d'un devenir *existentiel*, indépendant de l'expérience : pour la première, c'est la configuration de l'*aube*, qui est mise en scène à travers une méditation sur le nom du lieu et sur la naissance du paysage ; pour la seconde, c'est le thème du *lien* entre toutes les époques, et plus particulièrement le rôle du vent, dont l'énergie palpable est interprétée par Jean-Paul Chavent comme un pouvoir de médiation, d'abord entre les arbres

morts et les arbres vivants, puis entre les êtres vivants et morts en général, et enfin, entre l'observateur et le paysage, entre toutes les figures ici réunies⁴.

Le vent, en somme, est le vecteur actuel, la figure sensible contemporaine de l'expérience, qui permet d'appréhender la profondeur temporelle du paysage. Dans la perspective de la conversion sémiotique entre le *paysage-existence* et le *paysage-expérience*, le vent est donc très exactement la figure qui exprime le résultat de la conversion entre, d'une part, la continuité des couches temporelles et des moments de l'existence, dans le temps de l'existence, et, d'autre part, la profondeur perçue dans le temps de l'expérience. A ce titre, le vent est porteur des distensions de l'expérience, des *attentes* et des *souvenirs*.

Mais on peut considérer que dans ce cas, la perception de la profondeur temporelle du paysage-expérience est encore *médiatisée*, voire débrayée dans l'énoncé-paysage sous la forme d'une figure objective et indépendante de l'observateur, le vent. Si le paysage-expérience se caractérise *in fine* par l'immédiateté, nous serions encore ici dans une phase intermédiaire, où l'embrayage du paysage-existence sur le paysage-expérience est encore incomplet.

Enfin arrive le moment critique : le vent tombe, la médiation disparaît, et l'observateur, devenu *absent à lui-même*, dans un moment de sidération qualifié *d'accident métaphysique*, se retrouve en relation *immédiate* avec le paysage-expérience, dont toute attente et toute distension temporelle a disparu, dans une plongée au sein des choses mêmes. Ce moment est donc celui de l'*embrayage*, puisque l'expérience de la profondeur temporelle dans l'espace actuel du paysage se passe de toute médiation, dans *une sorte de présent parfait, absolu*, dit le texte.

Voici donc la mise en texte de cette conversion du paysage-existence en paysage-expérience, de l'embrayage qui nous intègre totalement au plan de l'expression, le début du *dieu qui dort* :

L'arbre, la pierre et l'eau. Voilà ce qu'il y a. Voilà où l'on est. Ensuite il y a le ciel, une surface assez vacante où se projeter.

C'est ensuite que ça déborde. Très vite, cela déborde. D'abord la terre sur le ciel, et c'est la religion. Puis le ciel sur la terre, et c'est encore la religion. Toujours, c'est l'homme le débord.

Tantôt le visible coule dans l'invisible, tantôt c'est le contraire. L'Histoire est ce contour fluctuant que le débord dessine.

⁴ On peut rappeler opportunément ici que, selon François Ost, les conceptions des relations entre l'homme et la nature, du point de vue de l'histoire et de la philosophie du droit, se déclinent en quatre principes idéologiques différents : (i) le principe de la fusion holistique (l'homme et la nature ne font qu'un) ; (ii) le principe de la séparation dualiste (l'homme s'approprie et exploite son environnement) ; (iii) le principe du lien patrimonial (la nature contribue à nourrir l'identité et le devenir de l'homme, en interaction avec sa culture) ; (iv) le principe de la limite distinctive (l'homme doit maintenir la frontière des espaces naturels pour les préserver de sa propre action). (cf. François Ost, « La crise écologique : vers un nouveau paradigme ? Contribution d'un juriste à la pensée du lien et de la limite », in *La crise environnementale*, C. Larrère, R. Larrère éds, Paris, INRA Editions, coll. « Les Colloques » 1997, pp. 39-56).

Et chaque jour ça recommence. Chaque minute de chaque jour, le même chant. Comment croire à ce qui fut, nous qui y sommes encore ? Comment inventer ce qui vient, nous qui n'y seront plus ? chaque minute de chaque jour, c'est là, cette royauté à l'endroit où le ciel et la terre se touchent : l'éternelle nouveauté du monde, notre vieille capacité d'illusion.

[...]

Il y a un lieu cloîtré dans le matin. Un lieu qui a ce nom du début de la lumière. Un village le porte. C'est écrit Aubazine sur le panonceau du bord de la route, mais c'est le nom ancien que l'on voit. Le nom d'avant le village, avec un O pareil à l'œil lisse et rond d'une vierge romane. Près du panonceau, il y a un arbre mort. C'est un arbre comme il y en a dans tous les siècles. Un de ces arbres dont le vent ne veut plus. On devine que c'est par lui, le vent, que tous les arbres sont liés les uns aux autres, les morts et les vivants. Ce lien, c'est une chose qui se perçoit dès que l'on s'aventure dans un paysage. Tout de suite un autre paysage affleure en nous-mêmes, composé de nos pensées, nos appréhensions, nos pressentiments, amené au langage par la nudité de l'air sur notre visage, mais illisible encore et comme tenu en réserve, en suspens, inéclos dans nos yeux.

Et brusquement il arrive qu'il tombe. D'un coup, ce petit vent de coïncidence tombe et il n'y a plus de médiation entre le monde et nous. Pour un instant, les oiseaux se taisent et jusque dans le silence animal et l'immobilité végétale, il y a cette force sans heure aucune, cette violence d'avant la vie.

Pour un instant, les vivants sont de même essence que les morts.

Peut-être connaissez-vous cela, cette peureuse illusion ou cette naïve extase, cette impression brutale d'être étranger à soi, de n'être plus là mais quand même de voir. De voir comme Dieu verrait. Dieu, s'il faut nommer une figure capable d'assister au monde en son absence.

Peut-être avez-vous éprouvé cela, ce léger vertige, cet effet de sidération qui nous saisit parfois devant un paysage, le temps d'une halte contemplative, comme si on était soudain délivré de toute attente au point de s'agrandir à ce qu'on voit et de s'y perdre de vue. On a jeté sa pensée. Un gouffre nettoie nos yeux. On dirait qu'il n'est plus aucun effort à faire pour rejoindre les choses et entrer dans leur temps. Un temps qui enfin ne serait plus le nôtre, sans hier ni lendemain, une sorte de présent parfait, absolu, sans plus de frontière entre le monde tel qu'on l'éprouve et le monde tel qu'il est.

Ce petit accident métaphysique peut vous arriver n'importe où, devant le spectacle de la mer ou dans la solitude d'un supermarché.

Pourtant l'effroi que suscite en nous le linceul transparent du réel, son inhumanité foncière, ne produit pas en tout lieu les mêmes effets non plus qu'il n'a les mêmes causes. Il dépend de la manière dont d'autres avant nous ont jalonné ce lieu, en déchargeant sur lui l'illusion de leur être.

Bibliographie

BAUDELAIRE, Charles, *Les Fleurs du Mal*, Gallimard, Le Livre de Poche.

CHAVENT, Jean-Paul, 1997, *Le dieu qui dort*, Martel, Les Editions du Laquet, collection *Terre d'encre*.

FONTANILLE, Jacques, 1998, "L'interprétation visuelle de l'introspection dans *Element of crime*, de Lars Von trier", *Protée*, numéro spécial "L'interprétation", Louis Hébert, dir., vol. 26, 1, Chicoutimi.

FONTANILLE, Jacques, 1999, « Modes du sensible et syntaxe figurative », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, 61-62-63, Limoges, Pulim.

FONTANILLE, Jacques, 2002, "Le corps et ses enveloppes. De la psychanalyse à la sémiotique du corps", in *Hommages à Michel Arrivé*, Jeandillou et Esquénazi, dir., L'Harmattan, collection Sémantiques, 20p.

FONTANILLE, Jacques, 2003, *Séma & Soma. Figures du corps.*, Paris, Maisonneuve et Larose.

KANT, Emmanuel, 1979, *Anthropologie du point de vue pragmatique* (1798), trad. M. Foucault, Paris, Vrin.

OST, François, 1997, « La crise écologique : vers un nouveau paradigme ? Contribution d'un juriste à la pensée du lien et de la limite », in *La crise environnementale*, C. Larrère, R. Larrère éds, Paris, INRA Editions, coll. « Les Colloques » 1997, pp. 39-56.

ZILBERBERG, Claude, 1972, *Une lecture des Fleurs du Mal*, Tours, Mame.