

# VISIBLE

La diversité sensible

n° 1



**Visible n° 1**

**L'hétérogénéité du visuel**

## Politique éditoriale

VISIBLE est une revue de sémiotique visuelle. Dans le prolongement de l'héritage épistémologique de la sémiotique, elle se situe au croisement de disciplines telles l'histoire de l'art, l'anthropologie ou la philosophie et entend témoigner de l'importance des échanges dans les recherches actuelles sur la signification.

Soucieuse d'interdisciplinarité, VISIBLE souhaite aussi affirmer un souci *d'approfondissement théorique* afin de rendre compte de l'extrême *diversité des objets* visuels aujourd'hui partagés entre le monde de l'art, la communication, l'informatique et la mercatique, par exemple. La revue entend ainsi faire le lien entre les différents domaines attentifs à la signification de l'objet, entre la théorie et l'analyse, la recherche fondamentale et la recherche appliquée.

VISIBLE participe à la construction d'un lieu d'échanges européen et publie, par priorité, les résultats de ces rencontres. Elle entend témoigner de l'importance des recherches en sémiotique visuelle menées en France, en Belgique et en Italie, notamment. La revue publie des articles en français et en italien, assortis de résumés en anglais et en espagnol. Elle se présente sous la forme d'une « version papier » à échéance annuelle. Chaque numéro est consacré, en partie, à une problématique ou un auteur.

## Le premier numéro de VISIBLE

Mis en place dans le cadre d'une Action concertée incitative *Hétérogénéité du visuel*, financée par le Ministère de la Recherche, la revue VISIBLE rend compte des travaux de cette ACI et en suit les développements théoriques, se consacrant tour à tour à la dimension sensible (2003), modale (2004) et sémiotique (2005) du visuel. Selon le principe proposé par le groupe de travail constitué autour de l'équipe de Limoges, instigatrice du projet, la réflexion collective a pris la forme de journées d'étude organisées une fois l'an en Belgique et en Italie, un colloque thématique relayant le dispositif à Limoges.

Consacré à la première année de l'ACI, ce numéro liminaire s'efforce d'en retracer le fonctionnement. Pour chacun des rendez-vous annuels, il rappelle l'introduction théorique proposée alors aux intervenants, restituant ainsi un certain style de pensée et remplaçant les articles des auteurs dans le mouvement de la réflexion collective.

Suite à cette livraison, dévolue à la diversité sensible du visuel, VISIBLE développera les deux volets de l'hétérogénéité visuelle et publiera les actes des colloques de Limoges, *Affiches et affichage* et *Paysages et valeurs : de la représentation à la simulation*.

**Comité scientifique** : Sémir Badir (chercheur FNRS, Bruxelles, Belgique), Jean-François Bordron (PR, Limoges, France), Lucia Corrain (PR, Bologne, Italie), Paolo Fabbri (PR, Venise, Italie), Jacques Fontanille (PR, Limoges, France), Herman Parret (PRE, Leuven, Belgique), Nathalie Roelens (PR, Nimègue, Pays-Bas)

**Comité de parrainage** : Per Aage Brandt (PR, Aarhus, Danemark), Omar Calabrese (PR, Sienne, Italie), Georges Didi-Huberman (ED, EHESS, France), Umberto Eco (PRE, Bologne, Italie), François Jost (PR, Paris 3, France), Jean-Marie Klinkenberg (PR, Liège, Belgique), Jean Petitot (DE, EHESS, France)

**Rédactrice en chef** : Anne Beyaert-Geslin (MCF, Limoges, France)

Numéro préparé par  
Anne Beyaert-Geslin et Nanta Novello-Paglianti

# **L'hétérogénéité du visuel**

## **1/3. La diversité sensible**

Fr.



© Presses Universitaires de Limoges  
39 C, rue Camille Guérin – F. 87031 Limoges cedex  
Tél : 05.55.01.95.35  
E-mail : pulim@unilim.fr

## Sommaire

### Les effets de matière comme synesthésies

<i>La synesthésie, un effet de matière</i> Roland BREUUR	11
<i>Modernité et synesthésie</i> Anne BEYAERT-GESLIN	25
<i>La sinestesia, tra contaminazione e fusione</i> Giulia CERIANI	37
<i>Le spectateur (é)mu</i> Jack POST	49
<i>La matière picturale aux origines des effets rhétoriques de synesthésie</i> Odile LE GUERN	67

### Rhétoriques polysensorielles

<i>Synesthésie et profondeur</i> Claude ZILBERBERG	83
<i>La séquence de la pêche au thon dans Stromboli de Rossellini : une spirale polysensorielle</i> Nathalie ROELENS	105
<i>Vin et voix : vers une inter-esthétique des qualités sensorielles</i> Herman PARRET	117
<i>« ...y parecian tambien a la vista quanto deleytauan los oydos » : la polysensorialité des processions religieuses</i> Massimo LEONE	131

**Sensorialité et représentation**

<i>Figures vocales : le son dans la peinture</i> Gian Maria TORE	157
<i>À quoi servent les graphiques</i> Sémir BADIR	173
<i>À déguster des yeux. Notes sémiotiques sur la « mise en assiette ».</i> <i>À propos de la cuisine de Michel Bras</i> Jacques FONTANILLE	195



# Les effets de matière comme synesthésies

Introduction des journées d'étude de Leuven (Louvain)  
26-27 avril 2003

Si le syncrétisme est le versant objectif de la correspondance intersémiotique, la *synesthésie* en est le versant « subjectif ». La synesthésie, dans sa définition courante est un phénomène d'association et d'interaction, chez un même sujet, d'impressions venant de domaines sensoriels différents. Et notamment, elle marque l'expérience esthétique de tout sujet confronté avec l'œuvre d'art. On peut distinguer deux types de synesthésies : d'une part la synesthésie *intersensorielle* quand elle repose non pas sur une simple juxtaposition polysensorielle mais sur une synergie ou une concomitance de sens spécifiques (comme la vision et l'ouïe dans l'audition colorée) et d'autre part la synesthésie encore *incorporée* qui active le sens intime du corps global comme nœud de la vie sensorielle du sujet. La psychologie expérimentale (surtout R.E. Cytowic, *Synesthesia, A Union of the senses*, 1996) a formulé des critères diagnostiques pour la synesthésie, mais la théorie sémiotique de la synesthésie, dans le cadre d'une sémiotique du sensible et du corps, n'est pas encore vraiment construite.

Une conception *métaphorique* de la synesthésie peut être rejetée d'emblée. L'expérience synesthésique n'est pas la simple prédication d'un *comme si*, l'instauration d'une relation de métaphoricité qui se réduirait à une simple sémantisation du sensible. De fait, suivant la suggestion d'Aristote dans ses récits psychologiques (surtout les *Parva Naturalis*), l'*aisthesis koinè* dépasse de loin le sémantisme des signes ; elle concerne la *sensibilité* elle-même : le *comme si* est senti, donc vécu. Si l'on veut dépasser la conception métaphorique de la synesthésie, il faut ancrer le phénomène dans la sensibilité elle-même. Une autre conception, celle-là plus cognitiviste, peut également être mise en question. Elle soutient que l'interaction des sens se réalise comme le produit de l'*imagination* du sujet : les affinités entre les qualités sensibles seraient alors des projections cognitives.

Dans ces journées d'études, on souhaite exploiter une perspective différente de la métaphorique et de la cognitiviste. La *matière* dont les œuvres d'art et les objets de perception en général sont constitués induit, dans des conditions spécifiques, l'expérience synesthésique. Si la matière est le

support sensible des phénomènes sémiotiques, ses effets ressortissent déjà à la sémiose. La matière ne se laisse pas résorber dans la constitution des formes sémiotiques mais elle impose également ses *qualités* propres, tels les tons, les timbres, les rythmes, les textures. Certaines de ces qualités matérielles incitent à la synesthésie. Plusieurs questions émergent dans cette perspective. La matière est-elle atomiste ou holistique ? La matière se donne-t-elle comme un conglomérat de qualités chaotiques ou bien est-elle organisée ? La matière est-elle nécessairement « formée » ou comporte-t-elle une certaine « immatérialité » ? En outre, la force de la matière devrait être définie selon l'impact et l'intensité. Dans quelle mesure le mou, le lisse, le rugueux, le fluide mais également le dégoûtant, l'abject et l'informe relèvent-ils de la synesthésie ?

Ces journées d'étude pourraient ainsi contribuer non seulement à une conception plus adéquate de la synesthésie mais également à la construction d'une *sémiotique objectale* (voire « naturelle ») où le subjectif est considéré non pas dans sa structure identitaire mais comme *effet* de la donnée objectale, effet de la présence de choses mondaines, qu'elles soient de nature ou de culture.

# La synesthésie, un effet de matière<sup>1</sup>

Roland Breuur  
*FWO, université de Leuven*

## Introduction

La synesthésie est dans sa définition courante, un *phénomène d'association et d'interaction*, chez un même sujet, d'impressions venant de domaines sensoriels différents. Cette confusion des sens trouverait sa cause dans un assoupissement de l'attention. Mais c'est dès lors définir la synesthésie à partir d'un modèle d'appréhension plutôt cognitive ou objective du monde. On assiste à une « condensation » ou même à un « déplacement » opérés par les sens lors d'un affaiblissement du rapport conscient et objectivant au monde, par exemple suite à l'influence de mescaline. C'est pourquoi la synesthésie est souvent associée aux phénomènes du rêve, de l'imaginaire etc.

Cependant, un grand nombre d'auteurs a aussi insisté sur le fait que le phénomène de synesthésie contient le pouvoir apparent de forcer une issue vers une réalité en dessous du monde intelligible. Dans la synesthésie, dira-t-on, le sentir semble défier les lois de l'entendement pour accomplir une synthèse plus secrète et d'un ordre plus profond. Les sens rattrapent une unité perdue et promettent une sorte d'entente secrète et originaire avec le monde, voire avec l'être. Et c'est bien entendu dans le cadre de pareil accord ontologique que le phénomène semble prendre toute son ampleur. Les sens réconcilient le sujet avec la matière et trahissent une complicité primordiale avec, on vient de le voir, ce que Merleau-Ponty appelle la « Chair ».

Quelles sont les conditions phénoménologiques de cette complicité ? Comment pareille unité s'accomplit-elle ? On sait en quoi l'approche phénoménologique fait un sort à la sensation au sens classique du terme (p. e.

---

<sup>1</sup> Ce texte est une version abrégée et remaniée d'un chapitre issu d'un ouvrage à paraître chez Millon (Krisis) sous le titre *La conscience mise à nu, Autour de Sartre*.

empiriste) en la décrivant d'emblée à partir du concept d'intentionnalité<sup>2</sup>. Avant même d'être une donnée objective ou un fait réel, la sensation m'ouvre aux qualités des choses et m'enlise dans l'être. Comme dirait Sartre, elle est un acte de conscience, et non pas un contenu. Il récuse, ainsi que Merleau-Ponty, comme nous allons le voir, la description objectivante de la synesthésie et qui se réfère au principe d'association. L'*expérience synesthésique* se définit avant tout comme la manière selon laquelle on « fréquente » les choses qui sont « à la disposition de notre regard ». Et comme on vient de le voir, ce regard s'incruste dans un monde que Merleau-Ponty comprend comme *un acquis originaire*. Mieux encore : la perception est *une dévotion au monde, un acte de foi*<sup>3</sup>. Or, j'aimerais suggérer en quoi ce monde et cette intentionnalité sont moins acquises que *conquises* sur un fond qui grève irrémédiablement toute « connivence primordiale » et « parenté secrète » avec l'être. La synesthésie ne nous fait pas « comprendre » les intentions secrètes de l'être ou de sa « chair ». Elle ne relève peut-être elle-même que d'une sorte « d'assoupissement » qui seule permet de nous abandonner à un monde sous lequel l'être gronde, indifférent et d'une noirceur horrifiante. Car, ainsi que j'aimerais le montrer, cet assoupissement, qui détermine peut-être l'essence même de la subjectivité en tant que telle, glisse dans un rapport confiant avec le monde, en proie à une différence qui s'en excepte et en menace l'unité.

### Sens et déhiscence

Mais avant tout, comment comprendre le sens de l'unité évoquée en synesthésie ? Faut-il faire appel à quelque *énergétique de l'imaginaire* (Bachelard) et à des forces vitales libérées par les sensations ? Mais non, jugera Merleau-Ponty ; cette parenté n'est elle-même pas de l'ordre de l'imaginaire, elle est originaire. Car il faut savoir que la sensation ne se réduit pas à un simple fait objectif, elle est comme le segment d'une visée et d'une compréhension de l'être en tant que tel. Autrement dit, il nous faut comprendre le sentir non pas comme une simple faculté, (nourrissant une *énergétique de l'imaginaire*), mais comme l'indice de l'ouverture à l'être.

Il est vrai que personne d'autre que Merleau-Ponty n'aura mieux décrit le rôle des sens et du corps en fonction de cette visée de l'être. Dans le chapitre de la *Phénoménologie de la perception* qu'il consacre au sentir, il va même jusqu'à affirmer que le phénomène de synesthésie n'a rien d'exceptionnel. Bien entendu, dans la perspective d'une approche objectivante ou scientifique, pareil phénomène semble faire preuve de confusion. On dira par

---

<sup>2</sup> M. Merleau-Ponty : « La sensation est intentionnelle parce que je trouve dans le sensible la proposition d'un certain rythme d'existence [...] et que, donnant suite à cette proposition, me glissant dans la forme d'existence qui m'est ainsi suggérée, je me rapporte à un être extérieur, que ce soit pour m'ouvrir ou pour me fermer à lui » (*La phénoménologie de la perception*, (PP), Paris, Gallimard, 1945, p. 247)

<sup>3</sup> « Percevoir, c'est engager d'un seul coup tout un avenir d'expérience dans un présent qui ne le garantit jamais à la rigueur, c'est croire à un monde » (PP, p. 344).

exemple que la région du cerveau circonscrite aux excitations de l'odorat devient capable d'intervenir hors de ses limites. Or, cette physiologie cérébrale ne rend pas compte de « l'expérience synesthésique, ce qui devient ainsi une nouvelle occasion de remettre en question le concept de sensation et la pensée objective » (PP, p. 264). Cette pensée objective est tentée de décrire le phénomène comme s'il s'agissait d'une relation causale ou d'une association entre deux faits distincts. Le visuel influe sur l'audible. Mais, demande Merleau-Ponty à juste titre, n'est-il pas surprenant que l'expérience synesthésique se donne avant tout comme l'épreuve d'une fusion, et non d'une association ou juxtaposition ? Dans les exemples courants (p.e. une couleur et un son), le sujet ne dit pas en effet qu'il a à la fois un son et une couleur (« bleu criard ») : « c'est le son même qu'il voit au point où se forment les couleurs » (PP, p. 264). Aussi peut-on par exemple observer sous mescaline une modification des chronaxies, qui constituerait une explication des synesthésies survenues lors de pareille influence. A quoi Merleau-Ponty répond que « la juxtaposition de plusieurs qualités sensibles est incapable de nous faire comprendre l'ambivalence perceptive telle qu'elle est donnée dans l'expérience synesthésique. Le changement des chronaxies ne saurait être la cause de la synesthésie mais l'expression objective ou le signe d'un événement global et plus profond » (PP, p. 264). Cet événement global est la manière selon laquelle on s'ouvre à la structure de la chose et à l'être en tant que tel. Chaque sens ne se définit que par sa perméabilité à l'intentionnalité et est soumis ou intégré dans la visée globale du monde. Une sensation ne fait qu'exprimer et articuler une manière d'être au monde et de se rapporter aux choses, de se laisser « envoûter » par leurs qualités en sympathisant avec elle de façon « sacramentelle » (PP, p. 247). Merleau-Ponty précise cette image quasi religieuse et un peu romantique de la façon suivante :

Comme le sacrement non seulement symbolise sous des espèces sensibles une opération de la Grâce, mais encore est la présence réelle de Dieu, la fait résider dans un fragment d'espace et la communique à ceux qui mangent le pain consacré s'ils sont intérieurement préparés, de la même manière le sensible a non seulement une signification motrice et vitale mais n'est pas autre chose qu'une certaine manière d'être au monde qui se propose à nous d'un point de l'espace, que notre corps reprend et assume s'il en est capable, et la sensation est à la lettre une communion. (PP, p. 245-246).

Dès l'origine, tous les sens communiquent entre eux en s'ouvrant à la structure du monde. Si dès lors l'expérience synesthésique n'a rien d'exceptionnel, c'est parce qu'elle ne fait qu'accentuer et réaliser l'unité naturelle du sujet percevant. C'est grâce à cette unité que nous sommes en mesure de « percevoir » certaines qualités comme la fragilité du verre, qu'on entend la dureté et l'inégalité des pavés dans le bruit d'une voiture, et que l'on parle avec raison d'un bruit « mou », « terne » ou « sec ». Notre

perception se construit grâce à cette communication interne des sensations<sup>4</sup>. Pour reprendre un bel exemple de Werner Schapp, dans le mouvement de la branche qu'un oiseau vient de quitter, « on lit sa flexibilité ou son élasticité, et c'est ainsi qu'une branche de pommier et une branche de bouleau se distinguent immédiatement » (PP, p. 265). Cette flexibilité ne se donne qu'en vertu d'une tendance qu'ont les sens à se décliner ensemble dans la visée d'un même monde. Comme quoi, ajoute Merleau-Ponty, « la perception synesthésique est la règle, et, si nous ne nous en apercevons pas, c'est parce que le savoir scientifique déplace l'expérience et que nous avons désappris de voir, d'entendre et, en général, de sentir, pour déduire de notre organisation corporelle et du monde tel que le conçoit le physicien ce que nous devons voir, entendre et sentir » (PP, p. 265).

Ce savoir scientifique est donc à l'opposé des ambitions phénoménologiques. Au lieu de chercher à comprendre le rôle de la conscience et de ses facultés à partir d'un rapport au monde originaire, la science déduit le monde d'une conscience prise comme objet. Mais pour le phénoménologue, le sujet est conscience de soi comme saisie d'objets (PP, p. 274). Il ne pose donc pas cette saisie ou ces actes de conscience, mais se borne à être conscience en tant que saisie du monde. Ce qui permet de comprendre en quoi l'expérience synesthésique se définit avant tout comme une manière d'appréhender une chose, et ne s'explique comme confusion de sensation que pour une conscience réflexive ou objectivante. Celle-ci, en effet, ne se rapporte plus au monde, mais conçoit cette ouverture au monde, ce rapport intentionnel, comme totalité de « faits » qui « habitent la conscience ». Ainsi, un psychologue empiriste qui aura réduit la sensation à un état isolé et soi-disant pur, pourra en effet en étudier certaines propriétés physiologiques et ses rapports avec le cerveau. Mais dans ce cas, il ne fait que transposer le rapport aux choses à la conscience, il projette sur la conscience une forme d'appréhension qui ne se justifie que par rapport au monde. C'est ainsi qu'il en arrive finalement à « ignorer le sujet de la perception » même : « c'est qu'il se donne le monde tout fait, comme milieu de tout événement possible, et traite la perception comme l'un de ces événements » (PP, p. 240). Le psychologue observe le sujet en train de percevoir et analyse ce qui s'y passe : il y voit des sensations, des états de toute sorte, et se pose ainsi la question de savoir comment toute cette faune finit par s'entendre et par laisser la place à l'appréhension d'un objet. A cet effet, on dira par exemple que toutes ces sensations se soumettent au *sens commun*, au sens le plus fort, en vue d'une reconnaissance de l'objet comme *invariance* autour duquel se lient les qualités ou les propriétés. La synthèse finale, dira-t-on, serait d'ordre intellectuelle et supposerait en ce sens un « je

---

<sup>4</sup> Par exemple : « il y a relèvement double et croisé du visible dans le tangible et du tangible dans le visible [...] ». (*Le visible et l'invisible*, (VI), Paris, Gallimard, 1964, p. 177).

pense ». Or, cette forme de synthèse n'est que la contrepartie de la réflexion analytique opérée par l'approche scientifique.

En revanche, la synthèse perceptive dont parle Merleau-Ponty, ne s'opère pas sur les données de mon corps « objectif », mais sur l'objet même que ma conscience vise dans son acte perceptif. Et dans cette visée, mon corps n'est pas donné à titre d'objet parmi les objets du monde, mais comme « corps phénoménal », comme « système synergique », qui s'investit totalement dans la synthèse continue qu'opère la perception sur ce qui s'offre à elle<sup>5</sup>. Les sensations ne se définissent donc pas à titre de quelque fonction organique : elles sont comme une puissance de rejoindre les choses et nous font accéder à une forme quelconque de l'être. En d'autres mots, elles déterminent notre manière d'être au monde<sup>6</sup>. Il y a donc une organisation totale des sensations suivant la synthèse perceptive qui s'ouvre au champ des données. Et cette organisation sensorielle varie selon le champ dans lequel elle s'investit permettant à chaque sens de s'ajuster dans l'adhérence charnelle aux choses. Par exemple, il fait nuit et j'entends un bruit suspect : c'est tout mon corps qui se tend comme un tympan et tous les sens semblent monopolisés par l'ouïe. Mes yeux semblent voués au bruit et chaque craquement résonne sur tout mon corps. Les sensations ne se donnent pas comme des faits indépendants et objectifs, mais sont aspirés et inspirés par l'expérience totale d'une synthèse perceptive qui se fait et qui me soumet à l'expérience totale du monde.

Il est du reste aisé de comprendre pourquoi toute identité doit être le résultat de telle synthèse et ne s'en isole pas. C'est bien pourquoi celle de l'objet n'est jamais atteinte : « chaque aspect de la chose qui tombe sous notre perception n'est encore qu'une invitation à percevoir au delà » (PP, p. 269). Elle se ferait à mesure que mon champ perceptif se « temporalise » et s'enrichit de séries ouvertes de perceptions possibles.

Il n'y a pas d'objet lié sans liaison et sans sujet, pas d'unité sans unification, mais toute synthèse est à la fois distendue et refaite par le temps qui, d'un seul mouvement, la met en question et la confirme parce qu'il produit un nouveau présent qui retient le passé. (PP, p. 278).

Ainsi, la réalité d'une chose ne réside pas dans la pensée d'une invariance isolée de la synthèse perceptive et temporalisante. Ce qui fait la réalité d'une chose, comme dit Merleau-Ponty, « c'est donc justement ce qui la dérobe à notre possession » (PP, p. 270). Il réinscrit donc la problématique de la synesthésie au sein même d'une approche phénoménologique du sujet et du monde. Sous le modèle objectivant, il s'agit en effet de retrouver « le fait de

---

<sup>5</sup>« Mon corps est la texture commune de tous les objets et il est, au moins à l'égard du monde perçu, l'instrument général de ma compréhension » (PP, p. 272).

<sup>6</sup> « La sensation telle que nous la livre l'expérience n'est plus une matière indifférente et un moment abstrait, mais une de nos surfaces de contact avec l'être [...] ». (PP, p. 256)

ma subjectivité et de l'objet à l'état naissant, la couche primordiale ou naissent les idées et les choses » (PP, p. 254). Cette couche se décrit comme savoir et affinités primordiaux entre le sujet et le monde des choses. Je profite d'une sympathie et d'une familiarité qui existe entre mon corps et les choses et qui permet au regard de percevoir : si le regard s'accouple avec les couleurs et si le sensible est sollicité par les choses, si je m'abandonne aux choses qui se mettent à exister pour ma conscience « engorgée » par elles, c'est en raison d'un espace ou même d'une visibilité qui me possède<sup>7</sup> et à laquelle je dois être « initié » (PP, p. 297). Avant même d'appréhender les choses en tant que telles, je suis transi d'une réciprocité universelle et générale : « J'éprouve ma sensation comme modalité d'une existence générale déjà vouée au monde et qui fuse à travers moi sans que j'en sois l'auteur [...] » (PP, p. 250)<sup>8</sup>. Mon regard aussi bien que la palpation tactile de mes mains reposent sur une « prépossession du visible » (VI, p. 175) et par là s'incorporent à l'univers qu'ils interrogent. Ainsi, par exemple, je donnerai à mes mains le degré, la vitesse et la direction du mouvement « qui sont capables de me faire sentir les textures du lisse et du rugueux » (VI, p. 176). Il y a comme « un recroisement » ou « une réciprocité » entre le sentir et les choses, tous les mouvements du corps et des sensations ont leur place dans le même univers visible que par eux je détaille et explore.

C'est cette réciprocité que Merleau-Ponty définit dans *Le Visible et l'invisible* à partir d'une *déhiscence de l'être*, d'un écart auquel ma conscience ne fait que participer sans en revendiquer l'origine. Cette déhiscence ou cet écart par lesquels le sujet s'incruste dans l'être, fait naître « la masse du sensible » comme par *ségrégation* (VI, p. 179), elle se détache sur l'être ou, mieux encore, sur la « chair ». C'est-à-dire : « cette Visibilité, cette généralité du Sensible en soi cet anonymat inné de Moi-même » (VI, p. 180). La chair, encore une fois, est « un 'élément' de l'Être » qui fait qu'il y a « un rapport à lui-même du visible qui me traverse et me constitue en voyant, ce cercle que je ne fais pas, qui me fait, cet enroulement du visible sur le visible » (VI, p. 185).

### **Le rouge et le noir**

Si la synesthésie est pour Merleau-Ponty « la règle », c'est parce que sa réalité illustre l'unité des sensations comme « surface de contact avec l'Être ». Au lieu de nous enfermer dans l'enceinte privée du rêve ou de l'imaginaire, l'expérience synesthésique nous installe dans la couche primordiale de la réalité et sur laquelle tout regard objectivant fut prélevé. Avec ce savoir objectivant, on assisterait donc à une perversion de notre « ouverture initiale » au monde. On risque donc de sombrer dans ses préjugés scientifiques en cherchant à définir la synesthésie comme une forme

---

<sup>7</sup> « [Le corps] est la Visibilité tantôt errante et tantôt rassemblée » (VI, p. 180).

<sup>8</sup> Reprenant les paroles de Cézanne, Merleau-Ponty écrit : « Le paysage, disait-il, se passe en moi et je suis sa conscience » (*Sens et non sens, op. cit.*, p. 32).



*d'association de sensations.* Comme si les sensations avaient le privilège de jouir d'une indépendance objective. A en croire Merleau-Ponty, cette vision consiste à ignorer le sujet véritable de la perception et la couche primordiale de la chair. A plus forte raison, la liaison interne des sens dans l'épreuve synesthésique n'est qu'une modalité parmi d'autres d'une même unité originaire des sensations, dans la mesure où celles-ci s'intègrent dans l'organisation globale qu'effectue la synthèse perceptive. C'est, pour Merleau-Ponty, à partir de cet enlèvement dans la « chair » qu'il faut comprendre la synesthésie, et non pas la synesthésie comme l'origine imaginaire de l'enlèvement. La « chair », en quelque sorte, fonde l'unité du corps comme totalité de sensations et de facultés. C'est pourquoi Merleau-Ponty la décrit aussi comme « un système tout fait d'équivalences et de transpositions intersensorielles. Les sens se traduisent l'un l'autre sans avoir besoin d'interprète » (PP, p. 271). L'unité des sens ne renvoie plus à un quelconque sens commun, car « l'homme est un sensorium commune perpétuel » (PP, p. 271).

On peut illustrer un tel propos par le fait même qu'il ne nous serait donné de penser l'indépendance absolue d'une sensation que de manière dérivée. Pareille approche reposerait d'emblée sur une forme pervertie de notre regard sous l'influence des sciences et ne jouirait d'aucune évidence phénoménologique. Par contre, avant d'être un « fait distinct », la sensation réside dans cette « expérience totale dans laquelle elles sont finalement indiscernables » (PP, p. 252). En revanche, « la qualité, la sensorialité séparée se produit lorsque je brise cette structuration totale de ma vision, que je cesse d'adhérer à mon regard et qu'au lieu de vivre la vision je m'interroge sur elle » ou lorsque je finis par la concevoir de manière objectivante.

Mais tout cela ne va peut-être pas vraiment de soi. Tout d'abord, en raison d'une certaine ambiguïté propre à l'approche merleau-pontienne et qui concerne le rapport du regard objectivant et de la couche primordiale. D'une part, le regard scientifique a perverti notre regard et a brisé en quelque sorte cette « attitude naturelle de la vision où je fais cause commune avec mon regard et me livre par lui au spectacle » (PP, p. 262). D'autre part, c'est en faisant appel à un sens commun, au sens large du terme, par exemple de la synesthésie comme « règle générale » de toute perception naturelle, que la vision réflexive et objectivante de la science est qualifiée de dérivée. Mais si la couche primordiale est fondatrice du regard dérivé et fondé est tellement impliquée dans notre vision quotidienne, pourquoi alors invoquer perpétuellement l'idée d'un oubli ou d'une ignorance de l'origine ou du fondant ? Pourquoi faut-il en effet réapprendre à voir<sup>9</sup>?

Ce problème n'a rien de surprenant, aussitôt qu'on cherche en effet à établir une différence entre le fondé et le fondant, l'originaire et le dérivé. Je

---

<sup>9</sup> Cf. par exemple VI, p. 18.

ne m'y arrêterai pas<sup>10</sup>. Cependant, il m'intéresse pour une raison précise : la différence semble « masquer » une « couche primordiale » encore plus « profonde » et enfouie, mais qui ne se conjugue pas d'emblée comme *rapport à l'être*. Et davantage, qu'il existe une couche où le sujet est assailli par une *dissociation des sensations* qui n'est plus le signe d'une perte ou d'une perversion d'une quelconque « unité originare » et dérivée de celle-ci, mais qui paraît comme une menace constante et jamais conjurée par la vision et autour de laquelle le regard originare aussi bien qu'objectivant semblent osciller.

Examinons cela de plus près : on a vu que pour Merleau-Ponty tout regard participe à un écart dans l'être. Cette déhiscence est l'articulation de l'avènement d'un sens par déviance : une figure se dégage d'un fond dans lequel moi-même je suis installé. Et si je perçois telle ou telle chose, c'est parce que par mon regard je participe à cette différenciation interne à l'être, je la vis *du dedans*. Dans son chapitre intitulé « l'entrelacs - le chiasme » Merleau-Ponty montre par exemple comment la perception d'un certain rouge finit par acquérir une « ipséité » en vertu de la constellation contre lequel il s'affirme. Celle-ci repose sur une organisation ou synthèse qui elle n'est que l'articulation même de la différence à laquelle je participe. Il écrit donc :

A plus forte raison, la robe rouge tient-elle de toutes ses fibres au tissu du visible, et, par lui, à un tissu d'être invisible. Ponctuation dans le champ des choses rouges, qui comprend les tuiles des toits, le drapeau des gardes-barrières et de la Révolution, certains terrains près d'Aix ou à Madagascar, elle l'est aussi dans celui des robes de femmes, des robes de professeurs, d'évêques et d'avocats généraux, et aussi dans celui des parures et celui des uniformes. Et son rouge, à la lettre, n'est pas le même, selon qu'il paraît dans une constellation ou dans l'autre, selon que précipite en lui la pure essence de la Révolution de 1917, ou celle de l'éternel féminin, ou celle de l'accusateur public, ou celle des Tziganes, vêtus à la hussarde, qui régnaient il y a vingt-cinq ans sur une brasserie des Champs-Élysées.<sup>11</sup>

Cela veut dire que ce rouge ne peut prétendre à quelque indépendance en dehors de cette constellation et que sa présence est d'emblée engluée par la chair, corroborant la foi selon laquelle « il y a certitude absolue du monde en général, mais d'aucune chose en particulier » (PP, p. 344). Ou encore, que *ce rouge ne fait pas en lui-même la différence, mais qu'il la consacre*. Si le rouge dispute le regard, c'est en ce qu'il prétend exhiber la totalité de ce qui est. Puisque cette différence est précisément ce qui m'attache à l'être, toute

---

<sup>10</sup> Il n'est pas exagéré de dire que pour Merleau-Ponty, la *pensée objective* joue le rôle de « supplément originare ».

<sup>11</sup> Il précise un peu plus loin que la couleur nue (celle de l'empiriste) « n'est pas un morceau d'être absolument dur [...] mais plutôt une sorte de détroit entre des horizons extérieurs et des horizons intérieurs toujours béants [...] une modulation éphémère de ce monde [...] cristallisation momentanée de l'être coloré ou de la visibilité ». (VI, p. 174-175).

présence insistante de l'une ou l'autre couleur ne fera que réaffirmer la mouvance même de mon rapport à lui. C'est à partir de ce rapport que pour Merleau-Ponty cette insistance se comprend. Seul un regard réflexif peut l'en arracher. Ainsi, cette ontologie merleau-pontienne récuse le fragmenté au nom d'une harmonie incontournable. Il écrit d'ailleurs à ce sujet :

Le regard, disions-nous, enveloppe, palpe, épouse les choses visibles. Comme s'il était avec elles dans un rapport d'harmonie préétablie, comme s'il les savait avant de les savoir, il bouge à sa façon dans son style saccadé et impérieux, et pourtant les vues prises ne sont pas quelconques, je ne regarde pas un chaos, de sorte qu'on ne peut pas dire enfin si c'est lui ou si c'est elles qui commandent. (VI, p. 175)

Or, qu'en est-il par exemple du *petit pan de mur jaune*, devant lequel succombe l'écrivain Bergotte, dans *A la recherche du temps perdu* ? Les circonstances sont les suivantes : malgré le repos qu'un médecin lui avait prescrit, il se rendit à une exposition pour y revoir la célèbre *Vue sur Delft* de Vermeer. Il croyait bien la connaître, mais un critique d'art venait d'écrire que dans ce tableau « un petit pan de mur jaune (qu'il ne se rappelait pas) était si bien peint qu'il était, si on le regardait seul, comme une précieuse oeuvre d'art chinoise, d'une beauté qui se suffirait à elle-même »<sup>12</sup>. Mais à la vue de cette beauté, de cette précieuse matière du tout petit pan de mur jaune, il est pris d'étourdissement. Cependant, se dit-il,

« Je ne voudrais pourtant pas être pour les journaux du soir le fait divers de cette exposition. » Il se répétait : « Petit pan de mur jaune avec un auvent, petit pan de mur jaune. » Cependant il s'abattit sur un canapé circulaire ; aussi brusquement il cessa de penser que sa vie était en jeu et, revenant à l'optimisme, se dit : « C'est une simple indigestion que m'ont donnée ces pommes de terre pas assez cuites, ce n'est rien. » Un nouveau coup l'abattit, il roula du canapé par terre où accoururent tous les visiteurs et gardiens. Il était mort<sup>13</sup>.

Bergotte s'effondre à la vue d'un détail qui fait s'écrouler toute son oeuvre. « C'est ainsi que j'aurais dû écrire [...] » se dit-il avant de sombrer. Comment ce détail insignifiant, cette couleur parfaite arrive-t-elle à bouleverser de manière si radicale ? Certes, ce jaune partage en ce sens le destin d'un grand nombre de sensations dans l'oeuvre de Proust, du goût de la madeleine, au bruit de couverts chez les Guermantes, c'est comme un même courant d'involontaire qui traverse la *Recherche*. Et cet involontaire se caractérise précisément par le fait que, dans telle sensation, quelque chose insiste, prêtant à l'involontaire une certaine *intensité qui ne se rattache en rien à la totalité des sens ou de mes expériences acquises*. La sensation

---

<sup>12</sup> M.Proust, *A la recherche du temps perdu*, Paris, Pléiade, 1984, Tome III, p. 692.

<sup>13</sup> Idem.

s'arrache à ma vision ou à la synthèse perceptive. Elle est clouée là, et tout le reste se pulvérise autour d'elle. On aurait donc tort de chercher à décrire le sens de l'involontaire proustien comme s'il s'agissait d'un cas pareil au rouge décrit par Merleau-Ponty. La sensation n'est plus aspirée par la mouvance d'une différence qui la déborde : *elle fait la différence*. Mais une différence qui ne lui permet plus de s'épanouir au creux d'une quelconque constellation. Elle se défait, mais plus comme « figure sur fond », parce qu'elle ne se rattache plus à rien. Ce n'est donc plus mon rapport au monde qui nourrit de ses expériences l'aspect de la sensation insistante. Cette sensation n'a pas mûri dans la « chair » et n'enrichit pas mon contact avec l'être. Elle le trouble. Un élément interne à elle-même fait qu'elle se lève et se révolte contre toute soumission à un quelconque sens commun ou à tout ce qui me relie au monde ou à l'être. Cet élément, c'est une « intensité », « comme pure différence en soi »<sup>14</sup>.

Par conséquent, la réflexion qui cherche à comprendre le sens de cette insistance singulière n'a plus rien d'une « exégèse inspirée » par quelque prétendue connivence avec l'être. Voilà que ce qui insiste ne se subordonne plus à mon commerce, voire mes combines ou mes démêlés avec le monde. Autrement dit, l'involontaire défie même l'idée en tant que telle d'une affinité primordiale et originaire avec l'être, d'une compréhension implicite ou d'une parenté secrète avec le monde. Bref, d'une harmonie ontologique. On serait même tenté de dire que cette unité du monde et du sujet éclate en faveur d'un état libre et sauvage des facultés subjectives. En proie à cette intensité, elles sont comme « portées à leur propre limites » (Deleuze), instiguant le sujet de manière quasi obsessionnelle à refaire le même geste, par exemple repasser sur les pavés mal équarris, retremper la madeleine dans le thé, etc. Comme si la sensation elle-même, détachée de tout lien hors d'elle-même, renfermait, de plus en plus, le secret et l'origine de son insoumission. Voilà pourquoi on rôde autour d'elle, on ne parvient pas à s'en défaire. Mais voilà aussi *pourquoi elle ne nous apprend rien*. Elle reste isolée et indomptée, giflant à chaque coup ma « synthèse perceptive » bien intentionnée et portant la sensation à un point extrême de son dérèglement. Ainsi, avant même de se recouvrir de sens, de se donner comme médiatrice d'une qualité d'une chose, la sensation subit comme la « violence » d'une intensité qui la force à s'exercer, « de ce qu'elle est forcée de saisir et qu'elle est seule à pouvoir saisir, pourtant l'insaisissable aussi »<sup>15</sup>. Ce qui fait « la différence » ne s'adresse donc plus aux objets du monde, à un quelconque élément de l'être, mais au contraire, *elle saisit dans le monde ce qui la concerne exclusivement*. Le monde lui-même semble inspiré et aspiré par cette différence. Comme quoi, pour citer Deleuze, « chaque faculté, y compris la pensée, n'a d'autre aventure que l'involontaire »<sup>16</sup>.

---

<sup>14</sup> G. Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968, p. 187.

<sup>15</sup> Deleuze, *op.cit.*, p. 186.

<sup>16</sup> Idem, p. 189.

C'est autour de cet involontaire que les choses se « reprennent ». Ce qui forme l'unité des facultés n'est plus le lien aux choses, la soumission des sensations aux qualités qui « tapissent » le monde. Il faut partir de l'indépendance de telle sensation, pour voir en effet comment elle transmet non pas quelque message mondain, mais l'insondable intensité qui me fouette. Chaque faculté -sensation, mémoire, imagination ou pensée- se voit dès lors traversée et giflée par cette *même différence*, qui se différencie elle-même à mesure qu'elle change de registre et migre d'une faculté à l'autre. Et cette migration elle-même involontaire ne réconcilie pas les sensations et les facultés entre elles, car rien hors d'elles ne permet aucun appui.

Et c'est le plus important : de la sensibilité à l'imagination, de l'imagination à la mémoire, de la mémoire à la pensée – quand chaque faculté disjointe communique à l'autre la violence qui la porte à sa limite propre – c'est chaque fois une libre figure de la différence qui éveille la faculté, et l'éveille comme le différent de cette différence<sup>17</sup>.

La différence dans la sensation c'est l'immémorial dans la mémoire, l'impensable de la pensée, c'est-à-dire l'insistance d'une *identité en marge de l'unité subjective*. Celle-ci ne fait plus que graviter autour de cette différence, et au pire, s'effondrer dans la torpeur d'une âme sans pensées. Il existe un fond originaire et secret de la subjectivité qui menace tout rapport avec l'être, parce qu'il menace la subjectivité en tant que telle. C'est ce que, selon Deleuze, Artaud a bien compris : la pensée n'est pas innée, mais doit être engendrée dans la pensée, sans recours à quelque structure pré-existante. La pensée dès lors condamnée à renaître à soi, à se reprendre. Car, dit Artaud, « la pensée est une matrone qui n'a pas toujours existé »<sup>18</sup>. L'unité subjective se fait et se refait en gravitant autour de ce noyau de différence, en formant comme « une chaîne forcée et brisée, qui parcourt les morceaux d'un moi dissous comme les bords d'un Je fêlé »<sup>19</sup>.

Dès lors, l'idée même d'une association des sensations ne perd peut-être pas tout son sens. Cette association explique la manière dont elles s'unissent tant bien que mal, autour de cette différence réfractaire au monde et au moi. Sans sombrer dans un objectivisme, on peut en effet chercher à comprendre comment différentes facultés se mettent à graviter et à s'associer dans l'unique tâche de sonder cet insaisissable, sans pour autant former un tout organique et global, mais des séries closes, qui se juxtaposent comme des perles de subjectivités. Chaque série est transie d'une différence qui gouverne tout et ne répond de rien.

On retrouve dans la *Recherche* plusieurs « séries » de ce type, comme celle reliant la *madeleine* à *Albertine*, passant par les *aubépin*es et le *fromage blanc aux fraises*. Cette série est gouvernée par tout un registre de sensations liées au savoureux, l'onctueux ou le mielleux. La madeleine, grasse et arrondie, éveille

---

<sup>17</sup> Idem, p. 189.

<sup>18</sup> Correspondance avec Jacques Rivière, cité par Deleuze, *op.cit.*, p. 192.

<sup>19</sup> Deleuze, *op.cit.*, p. 190.

un désir qui transmigre dans le désir charnel a la vue d'Albertine, elle même arrondie et savoureusement molle. Diverses « expériences » sensibles semblent attirées par une même énigme évoquée à l'occasion de la madeleine. Et c'est précisément en cherchant à capter cette énigme qui cingle la sensation du goût, que nombres de souvenirs, de fantômes et de sensations s'associent autour de cette énigme. Ainsi se forme l'image d'une sensualité propre à certaines circonstances et expériences. Celle par exemple d'un sujet qui au lieu d'attaquer son objet du désir préfère se laisser envahir et pénétrer par lui, dans une rêverie gourmande d'une suavité sirupeuse. Et cette image finit par gouverner une conception du temps et de la matière, comme le suggère ce beau passage où Proust décrit les pierres tombales de l'église de Combray :

[Elles] n'étaient plus elles-mêmes de la matière inerte et dure, car le temps les avait rendues douces et fait couler comme du miel hors des limites de leur propre équarrissage qu'ici elles avaient dépassées d'un flot blond, entraînant à la dérive une majuscule gothique en fleurs, noyant les violettes blanches du marbre<sup>20</sup> ?

Ce qui apparaît, c'est une « lente liquéfaction des pierres », comme la décrit si bien Jean-Pierre Richard, « à travers laquelle se rêve un attendrissement, et comme un débordement heureux de la mort même. »<sup>21</sup> Or, d'autres séries se juxtaposent à celle gouvernée par l'énigme du suave, par exemple celle de la gelée de Françoise où l'indéfiniment divisé semble assemblé « dans un seul nappement imperturbable »<sup>22</sup>, menant droit à la petite bande, au vernis du gâteau ninivite de Gilberte d'où « s'extrait tout un pan verni et cloisonné de fruits écarlates, dans le goût oriental ». Cette gelée, bien sûr, a la même valeur de fondu, d'unité transparente, des vernis des maîtres et contient la même profondeur diaphane du petit pan de mur jaune. Autre image en outre de la mort, nous l'avons vu.

On pourrait bien entendu compléter la liste : autour de différentes sensations, du rugueux, de l'émietté, ou du cristallin gravitent comme des *petites subjectivités* closes, enfermant en elles tout un monde imaginaire qui semble l'effet de tout un travail de conjuration obstiné, bien plus que la sédimentation d'une connivence avec le monde.

Ce n'est peut-être que dans et par cette obsession que le rapport à l'être s'établit. C'est ce rapport qui serait « un dérivé », en suspens au dessus d'un fond impersonnel, au sens où cette conjuration tente d'évoquer l'illusion d'une parenté, au lieu d'en être le fruit mûri. Et c'est bien en ce sens que la synesthésie n'a rien d'originnaire, pour ne pas dire qu'elle n'est pas la « règle », mais qu'elle repose sur tout un travail de transposition, sur toute une chaîne transie par cette même obsédante différence. Ce n'est que par ce travail, relevant peut-être même d'une énergétique de l'imaginaire au sens de Bachelard, qu'une familiarité entre le moi et la matière semble naître,

---

<sup>20</sup> Proust, *op.cit.*, Tome I, p. 58.

<sup>21</sup> J-P. Richard, *Proust et le monde sensible*, Paris, Seuil, 1974, p. 24

<sup>22</sup> Idem, p. 34.

*La synesthésie, un effet de matière*

repoussant ainsi, pour un instant, la menace du différent. En effet, peut-être la synesthésie n'est-elle qu'un effet de matière, au sens où Barthes parlait d'un effet de réel ?

## Modernité et synesthésie

Anne Beyaert-Geslin  
*Université de Limoges*

*Le sens naît du dépassement des sens*  
Edmond Couchot<sup>1</sup>

Le jaune est dur et piquant ; le bleu, doux et simple. Le jaune est résistant contrairement au bleu qui se rapproche du velours. Le jaune évoque l'écharde, le clou, le couteau et l'épine. Son goût est acide tandis que celui du bleu, insipide, rappelle la figue fraîche. L'odeur du jaune pique comme l'oignon, le vinaigre ou les acides. Le bleu, en revanche, est aromatique comme la violette. S'il était un son, le jaune, aigu et pénétrant, chanterait comme un canari. La fanfare est jaune mais les sons profonds du bleu s'apparentent à l'orgue. Ainsi conçu, ce système d'analogies sensorielles constitue sans doute la partie la plus célèbre du cours que fit Kandinsky au Bauhaus<sup>2</sup>. Il témoigne d'un mouvement scientifique qui, quoiqu'engagé dès le milieu du 19<sup>e</sup> siècle, est généralement associé aux débuts de l'Abstraction<sup>3</sup>,

---

<sup>1</sup> E. Couchot, *La technologie dans l'art. De la photographie à la réalité virtuelle*, Jacqueline Chambon Ed, 1998.

<sup>2</sup> La concordance est établie à deux endroits : dans *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, trad. Française de P. Volboudt, Paris, Denoël-Gonthier, 1969 (1954), p. 96 et dans *Ecrits complets, La synthèse des arts*, édition établie par P. Sers, Paris, Denoël-Gonthier, 1975, p. 206.

<sup>3</sup> La paternité de la première œuvre abstraite est fréquemment attribuée à W. Kandinsky pour une aquarelle peinte en 1910, année consacrée également à la rédaction de *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*. On se reportera, pour une description historique plus minutieuse des origines de l'Abstraction, à M. Seuphor, *L'Art abstrait, ses origines, ses premiers maîtres*, Paris, Maeght, 1949 et l'ouvrage plus récent de Georges Roque, *Qu'est-ce que l'art abstrait ?*, Folio, 2003. Voir également Pascal Rousseau, « Confusion des sens. Le débat évolutionniste sur la synesthésie dans les débuts de l'abstraction en France » dans *Les Cahiers du musée national d'art moderne n° 74 Synesthésies/fusion des sens*, 2000/2001, p. 5-33. Enfin,



c'est-à-dire aux premières décennies du vingtième siècle. Pourtant, bien que l'ancrage historique soit précis, on pourrait se demander si l'art du vingtième siècle ne poursuit pas, de bout en bout, la réflexion sur les synesthésies et ne s'évalue pas entièrement à cette aune. Tout au long du siècle en effet, la question des connivences sensorielles est reformulée mais abordée sur le mode paradoxal de la *rupture*. Au lieu de confirmer des coïncidences somme toute établies, l'effort des artistes consiste plutôt à défaire les synesthésies et à (re)catégoriser le sensible pour produire un nouvel objet de sens comparable à cette toile de Kandinsky qui, dégagée de son projet figuratif parce qu'elle est fortuitement posée sur le côté, acquiert soudain une « beauté indescriptible » et n'assemble plus que « des formes et des couleurs »<sup>4</sup>. Dénouer les concordances, désunir les modalités sensibles pour produire une *structure discrète* : en suivant cette hypothèse, l'art du vingtième procéderait d'un inlassable effort sémiotique pour différencier, singulariser, hiérarchiser.

L'article tâche de donner consistance à cette hypothèse. Rejoignant dès l'abord les thèses « modernistes » de Greenberg<sup>5</sup>, il s'efforce de mettre en évidence l'effort *métadiscursif* de l'art du vingtième siècle qui, lorsqu'il s'affranchit de la visée mimétique pour élaborer de nouveaux objets de sens, commente aussi ses propres modèles. Notre effort est néanmoins plus spécifique puisqu'il s'agit de soumettre cette définition de l'art à une attention sémiotique, attachée au *connaissable* et non à l'*essence*<sup>6</sup>, et de montrer que celle-ci sous-tend une conception catégorielle du sensible propre à révéler les phénomènes de connivence.

### De l'union des sens à la rupture

Une telle lecture de l'art moderne et contemporain s'appuie sur les deux axes de l'étude des synesthésies qui, d'une part, établit les concordances sensorielles et d'autre part, s'interroge sur leur fondement à la façon du texte d'introduction aux journées d'étude de Louvain qui ajoute aux conceptions métaphorique et cognitiviste une interprétation sémiotique. Comment les sens s'assemblent-ils ? Valéry formule ainsi la question<sup>7</sup> :

Ne constatons-nous pas que nous vivons familièrement au milieu des variétés incomparables de nos sens ; que nous nous arrangeons, par exemple d'un

---

le catalogue de l'exposition *Aux origines de l'abstraction, 1800-1914*, musée d'Orsay, Paris, 3 novembre 2003-22 février 2004 restitue très précisément le contexte scientifique du mouvement artistique.

<sup>4</sup> L'anecdote célèbre introduit l'ouvrage de G. Roque, *Qu'est-ce que l'art abstrait ?*, *idem*.

<sup>5</sup> La célèbre proposition est faite initialement dans Clement Greenberg, « Modernist painting », dans G. Balthus (dir.), *The new Art, A critical anthology*, New-York, Dutton, 1966.

<sup>6</sup> La dichotomie reprend la célèbre opposition entre épistémologie et ontologie de Bateson. Voir Gregory Bateson, *Vers une écologie de l'esprit*, tome 1, trad. française, le Seuil, 1977, p. 143.

<sup>7</sup> Paul Valéry, « L'homme et la coquille », *Œuvres*, T1, La Pléiade, 1968, p. 906.

monde de la vue et d'un monde de l'ouïe, lesquels ne se ressemblent en rien, et nous offriraient, si nous y pensions, l'impression continuelle d'une parfaite incohérence ? Nous disons bien qu'elle est effacée et comme fondue, par l'usage et l'habitude, et que tout s'accorde à une seule « réalité » [...] Mais ce n'est pas dire grand chose.

Ce constat d'impuissance fait écho à l'interrogation de Straus<sup>8</sup> :

De quelle manière et par quels moyens sont réunies les diverses impressions des sens particuliers ou les impressions multiples des sens séparés et de quelle façon deviennent-elles une après que l'unification a disparu ?

Comment fonctionnent donc les synesthésies ? Une possibilité consisterait à postuler, non pas la fusion des informations sensorielles<sup>9</sup> mais leur rupture, la question étant alors de savoir comment une diversité d'informations sensorielles – une configuration polysensorielle – peut trouver l'accord synesthésique. Dénouer la *synthèse* pour en lever le mystère, c'est la voie heuristique qu'emprunte Mach lorsqu'il rend compte de l'éclatement du sensible :

L'arbre avec son tronc rugueux, dur et gris, ses branches nombreuses balancées par le vent, ses feuilles douces et brillantes, nous apparaît de prime abord comme un tout, une chose une et indivisible [...] Si l'on détourne les yeux ou si l'on ferme les yeux, on peut palper l'arbre, goûter le fruit, sentir le feu ; mais non les voir. C'est ainsi que cette chose apparemment une, se divise en parties qui sont liées non seulement entre elle, mais qui relèvent aussi d'autres conditions. Le visible se sépare du tactile, de ce qui peut être goûté, etc<sup>10</sup>.

Un tel récit est riche d'enseignements. Il montre tout d'abord comment le désaccord synesthésique produit un éclatement de l'objet en *parties* correspondant aux *modalités sensibles* dispersées. Ensuite, il rend compte d'une conversion catégorielle qui transforme la configuration composée de *parties* -tronc, branches et feuilles- en un assemblage de *propriétés* -tact, goût et fraîcheur-, pour composer une épaisseur sensible articulée. Le changement méréologique (un *tout* éclate en *parties*) est donc également sémiotique : une autre sémiosis s'élabore et construit une sémiotique-objet à base de qualités

---

<sup>8</sup> Erwin Straus, *Du sens des sens, Contribution à l'étude des fondements de la psychologie*, trad. française, Grenoble, Jérôme Million ed., 1989 (1935), p. 397.

<sup>9</sup> Toujours conçue selon une visée globale (coïncidence, connivence, concordance) et un principe mélioratif (la synesthésie est un *gain*), la synesthésie reçoit une définition corollaire chez Barthes qui adopte le point de vue local et celui de la modalité particulière, de la *partie*. La synesthésie devient en ce cas une « *perte de spécificité de chaque sens* », voir Roland Barthes, *Le neutre*, cours au Collège de France 1977-1978, texte établi, annoté et présenté par Thomas Clerc, Seuil IMEC, 2002, p. 136.

<sup>10</sup> Ernst Mach, *L'analyse des sensations. Le rapport du physique au psychique*, Paris, Jacqueline Chambon, 1996 (1922), p. 94.

sensibles. Enfin, et de façon plus essentielle encore, la citation de Mach semble témoigner d'une *autorité du visible* sur les autres sens mais aussi sur la synesthésie elle-même. Selon cette description en effet, la *présence visible* de l'objet suffit à nouer toutes les modalités sensibles ensemble et à convoquer l'arbre alors que la perte de visibilité occasionne au contraire la dispersion des modalités sensibles, *actualisées* l'une après l'autre tandis que l'arbre lui-même se *virtualise*. La *visée de sens* se conçoit alors comme une autre *visée des sens*, fondée sur la suppression de la dominante visible et la convocation concomitante des autres modalités sensibles. Dans cette optique, le visible devient l'*instance de contrôle* de la concordance synesthésique, une instance dont la mise en cause fait apparaître un espace haptique indépendant. L'objet est toujours là mais l'évidence de la *synesthésie* n'opérant plus, les sens doivent le composer autrement.

S'il met en évidence ce jeu de tensions existentielles où les diverses modalités sensibles sont tour à tour actualisées, le récit de Mach nous conforte dans l'idée qu'il n'est d'objet de sens que composé par *les sens* : l'arbre peut être *présentifié* tel une « forme générale » cependant une variation intentionnelle entraîne nécessairement la modification de la *sémiosis* et construit un autre objet.

### La dominance de la vision

L'apport de Mach introduit en tout cas deux arguments fondamentaux : il affirme une relation *dichotomique* entre le visible et toutes les autres modalités sensibles ainsi qu'une *domination* du visible. Cette conception trouve appui auprès des sciences cognitives qui, à l'exemple d'Hatwell, Streri et Gentaz, n'ont cessé d'instruire la « *dominance massive de la vision* »<sup>11</sup> et la *secondarisation* des autres modalités dans la vie quotidienne. Une étude comparée révèle notamment que, la vision disposant d'un *champ périphérique*, toutes les dimensions d'un objet (texture, localisation, orientation, taille) sont perçues quasi simultanément, à quelques milli-secondes près, alors que la modalité tactile qui utilise les mains est contrainte au *contact*, à la *proximo-réception* et suppose donc une *perception séquentielle*<sup>12</sup>, développée dans le temps. Appréhension *globale* plutôt que *locale*, accès au *tout* aussi bien qu'à la *partie*, saisie *instantanée* plutôt qu'*aspectualisée* par des mouvements exploratoires : toutes ces caractéristiques accordent à la vision l'autorité dans la maîtrise conceptuelle des objets.

Cette supériorité sous-tend d'ailleurs un trait de *redondance* puisqu'à lire les mêmes auteurs, les informations relatives au toucher viendraient largement corroborer les données visuelles, qu'elles concernent la

---

<sup>11</sup> On se reportera, par exemple, à l'introduction d'Yvette Hatwell, Arlette Streri, Edouard Gentaz, *Toucher pour connaître, Psychologie cognitive de la perception tactile manuelle*, Paris, PUF, 2000.

<sup>12</sup> Voir à ce sujet Hatwell et alii, *Toucher pour connaître*, idem, p. 150 et sv.

connaissance spatiale de l'environnement<sup>13</sup> ou les propriétés de l'objet lui-même. S'il est donc peu sollicité en situation bimodale où il se superpose simplement à la vision, le toucher apporte sa contribution dans la discrimination des propriétés matérielles des objets, son domaine d'excellence. Il s'incarne alors dans les *six procédures exploratoires* invariantes décrites par Lederman et Klatzky<sup>14</sup> : l'enveloppement, le suivi des contours, le frottement latéral, le contact statique, la pression des doigts, le soulèvement.

### **Inverser le rapport de forces**

Sur un point précis, l'appui des sciences cognitives apparaît plus précieux encore. En effet, si ces travaux consacrent la suprématie du visuel en situation bi ou multimodale, ils confirment surtout que la promotion d'une modalité ancillaire telle que le toucher provoque la déchéance corrélative du visuel. En somme, l'accentuation d'une qualité secondaire a pour effet d'ériger cette qualité en *dominante* se substituant à la dominante visuelle.

Une telle inversion du rapport de forces introduit plusieurs transformations radicales dans la construction de l'objet de sens. Tout d'abord, si la vision s'impose comme un sens de la *synthèse* autorisant l'appréhension *globale* du monde, la variation intentionnelle qui lui préfère une autre dominante aboutit à une perception *analytique* et *fragmentaire*. Ensuite, la prise en charge tactile sous-tend nécessairement un changement dans la distance de perception, la vision, sens de la distance (exotaxique), s'alliant au tact mais aussi au goût et à l'odorat (sens endotaxiques) à proximité de l'objet c'est-à-dire à ces distances que l'anthropologue E.T. Hall<sup>15</sup> décrit comme *personnelle* et *intime*. Or, ces espaces proches du corps étant les plus propices à l'expression des émotions, comme l'a également souligné Hall, la translation n'est que la prémisse d'autres changements : dans la définition de l'objet de sens tout d'abord, dont la dimension affective est valorisée ; et corrélativement dans la définition de l'instance percevante, qui, grâce au concours des sens endotaxiques, n'est plus seulement un simple *corps cognitif* assuré de la maîtrise conceptuelle de l'objet mais devient un *corps chair* susceptible d'éprouver.

### **Discrétiser le visible**

Avant d'engager une lecture de l'histoire du vingtième siècle, une réserve méthodologique s'impose. En effet, lorsque nous évoquons l'accentuation

---

<sup>13</sup> L'espace haptique partage par exemple avec l'espace visuel la différenciation haut/bas, avant/arrière, droite/gauche, comme l'a souligné E. Mach, *Analyse des sensations*, idem, p. 161-162.

<sup>14</sup> Les procédures exploratoires de Lederman et Klatzky sont décrites par Hatwell et al. *Toucher pour connaître*, idem p. 72. *L'enveloppement* explore la forme globale de l'objet ; le *suivi des contours* précise sa forme localement ; le *frottement latéral* définit sa texture ; le *contact statique* prend sa température ; la *pression du doigt* vérifie sa dureté et le *soulèvement* évalue son poids.

<sup>15</sup> Edward T. Hall, *La dimension cachée*, trad. française, Paris, Le Seuil, 1971.

d'une qualité, nous neutralisons sans précaution toutes les autres dimensions du sensible. Pour les besoins de l'analyse, nous marquons les contrastes, séparons des propriétés sensibles -couleur, lumière et texture- qui s'avèrent pourtant solidaires les unes des autres dans le monde visible. Nous imposons un ordre là où la nature ignore l'ordre. Bref, contraints aux excès de langage que réclame l'analyse, nous « exagérons »<sup>16</sup> et parlons d'autonomie là où la perception n'établit qu'une *tension* vers l'autonomie. Sur cet aveu<sup>17</sup>, nous pouvons engager une lecture de l'histoire de l'art du 20<sup>e</sup> siècle procédant par *catégorisation du sensible et inversion des dominantes*.

Notre taxinomie retiendra deux modèles principaux. Le premier concerne la catégorisation du *visible* lui-même et s'attache à dissocier ces dimensions canoniques du visible que sont l'eidétique, la couleur, la lumière et la texture en opposant toujours la première à toutes les autres.

A l'intérieur de ce modèle, une première variation intentionnelle oppose *eidétique et couleur* selon un présupposé coloriste qui substitue aux modulations du clair-obscur, des rapports chaud/froid. Un tel effort caractérise la peinture moderne en général, plus spécialement l'œuvre de Cézanne<sup>18</sup>, Van Gogh, les Fauves et tous les peintres chers à André Lhote<sup>19</sup> et au-delà, Rothko.

Une seconde option sépare *eidétique et lumière* sur l'exemple de l'Impressionnisme qui actualise une dominante lumineuse au point -la critique a été formulée par Ninio<sup>20</sup>- de neutraliser les contrastes de texture et de représenter celle de l'arbre comme celle de l'eau ou du ciel. L'accentuation de la lumière trouve cependant son expression la plus littérale dans le Pointillisme. Par l'exclusion des mélanges et la juxtaposition des

---

<sup>16</sup> Nous laissons « *de côté une couche fondamentale et primitive de la sensation, en la déblayant dans une intention théorique précise* », dirions-nous en empruntant à Ernst Cassirer dans *La philosophie des formes symboliques*, tome 3, Paris, ed. de Minuit, 1972, p. 89.

<sup>17</sup> Il conviendrait également de distinguer des concepts voisins quoique bien distincts comme eidétique et iconicité. Le chantier de l'iconicité étant sans doute le plus dévorant qu'ait connu la sémiotique visuelle, nous prenons à regret le parti d'oblitérer le débat et d'« écraser » les différences conceptuelles.

<sup>18</sup> Cette conception a été célébrée par Gilles Deleuze dans *Francis Bacon. Logique de la sensation*, La Différence ed., 1981.

<sup>19</sup> Théoricien de la peinture moderne n'ayant jamais cessé d'appeler les peintres à la transposition chromatique, André Lhote se laisse aussi définir comme un « anti-modèle » : « *Qui, d'un peu talentueux aujourd'hui, s'amuse encore à modeler un visage ou un torse ? Je dirai plus : qui, s'y appliquant, saurait le faire avec persuasion ? Modeler est le plus banal, le plus usé des procédés d'imitation* », dans A. Lhote, *Traité du paysage et de la figure*, Grasset, 1986 (1958), p. 109.

<sup>20</sup> « *Le souci de traiter de manière homogène les objets les plus divers : arbres, personnages, maisons, a conduit les peintres impressionnistes et leurs successeurs à gommer toute distinction texturale à l'intérieur d'un tableau. Un savoir, qui fait défaut à la science actuelle, s'est éteint* », déplore Jacques Ninio, *L'empreinte des sens, Perception, mémoire, langage*, Odile Jacob, 1996 (1989), p. 63.

touches de couleur, ce mouvement de l'art produit un *mélange optique* qui, parce qu'il s'effectue dans l'œil, conserve toute la luminosité des couleurs.

### Où la texture domine

Une troisième option, la plus représentée et la plus ancienne, oppose *éidétique* et *texture*. Qu'elles évoquent la manière de Rembrandt, le pan de mur du *Chien sortant du gouffre* de Goya ou l'épaisseur tressée des champs chahutés par le mistral de Van Gogh, de telles accentuations de la texture n'ont cessé de ravir et d'embarrasser la critique<sup>21</sup>. Si le procédé de l'*hyperbole texturale* est ancien, il semble trouver son apogée au vingtième siècle. Notre assertion prend le contre-pied des thèses de J. Ninio<sup>22</sup> qui tient les peintres du 15<sup>e</sup>, les Primitifs flamands ou italiens si habiles à en restituer toute la gamme, pour des « peintres de la texture » et dénie cette capacité aux artistes d'aujourd'hui. Certes si l'on convient volontiers que la qualité du rendu des textures du monde naturel n'est plus le critère d'appréciation d'une œuvre comme elle le fut alors, et si l'on admet aussi que l'effort des peintres ne consiste plus à déployer cette habileté, on soutiendra que le vingtième siècle manifeste le souci de la texture en déplaçant l'accent de la *texture énoncée* (la chair du monde) vers la *texture énonçante* (la chair de la peinture, notamment) et de la *texture représentée* vers la *texture ostensive*<sup>23</sup>.

Prenons, pour confirmer cette domination de la texture et observer les tensions qu'elle occasionne, l'exemple de *Suprématisme, Blanc sur blanc* (1918) de K. Malévitch. Trivialement, nous pourrions affirmer qu'une variation intentionnelle caractéristique tend, dans ce tableau, à abaisser la dominante éidétique -le Suprématisme a été glosé comme un « zéro des formes »- au profit d'une dominante texturale. Pourtant, faire valoir une simple alternative entre une *discrimination éidétique* et une *discrimination texturale* oblitérant le tracé d'un *contour* paraît assez réducteur. Sans doute serait-il plus pertinent d'avancer que la texture, se substituant à l'éidétique, détermine les autres dimensions, solidaires dans le visible, et commande désormais l'objet de sens. En effet, si le carré blanc disposé sur le fond blanc n'est perçu qu'au bénéfice d'un contraste de textures, celui-ci suffit à produire un *contour* séparant une *figure* (la plage accentuée dans l'expérience perceptive) d'un *fond* (ce qui n'est pas accentué). En cela, il détermine l'éidétique. Le contraste textural détermine en outre des *granulosités* (*granularités*) différentes en surface, il exprime donc deux façons de réfléchir la lumière et de stabiliser la couleur.

La domination de la *texture* peut menacer l'intégrité de la forme et aboutir à une *défiguration*. C'est le cas des merveilleux monstres de Picabia qui

---

<sup>21</sup> Schefer observe cette accentuation de la texture dans le pan de mur jaune d'*Un Chien*, œuvre du cycle des Peintures noires de Goya et y voit « la peinture même ». Voir à ce sujet Jean-Louis Schefer, *Goya, la dernière hypothèse*, Maeght, 1998.

<sup>22</sup> J. Ninio, *L'Empreinte des sens*, idem, p. 61 et sv.

<sup>23</sup> La démonstration est faite dans Anne Beyaert, « Texture, couleur, lumière et autres arrangements de la perception », *Protée* vol. 31 n° 3 *Lumières* (M. Renoué dir.), 2004, p. 81-90.

tendent à se dégager de toute intentionnalité éidétique (la ressemblance à la figure humaine) quand d'autres monstres, peints par G. Brown, s'efforcent, malgré l'exagération des contrastes de couleur et de texture, de préserver les caractéristiques essentielles du visage (la matrice yeux-bouche) qui permettraient, conformément au principe de visagété de Deleuze et Guattari<sup>24</sup>, de prendre cette figure torturée pour un alter ego tout de même. Plus largement, l'emprise sur l'éidétique s'incarne dans la représentation d'une *hypoicone* en attente de stabilisation. Si les exemples les plus pressants, tirés de l'œuvre de Turner, Strindberg ou Curlionis, indiquent qu'un attracteur iconique vient alors le plus souvent en renfort pour instruire la signification et préciser les icônes imprécises, l'image numérique fournit d'autres domaines d'investigation<sup>25</sup> et exploite, au travers des possibilités allusives du crénelage, différents modes de soumission de la forme à la texture.

Il y a sans doute bien d'autres façons d'accentuer la couleur, la lumière ou la texture et notre typologie pourrait sans doute être affinée, toutefois notre effort consiste essentiellement à esquisser quelques perspectives remarquables et à envisager les incidences de telles accentuations.

La peinture d'Eugène Leroy est un exemple particulièrement intéressant pour notre étude et montre qu'une accentuation sensorielle convoque fréquemment une seconde dominante. En effet, lorsqu'il superpose d'innombrables couches de peinture pour « perdre » la figure peinte initialement à la façon du héros du *Chef d'œuvre inconnu* de Balzac, E. Leroy donne la préséance à la texture. Pourtant, si cette présomption texturale s'effectue au détriment de la dominante éidétique, on s'aperçoit que l'accumulation des épaisseurs de pâte impose également une dominante olfactive parce que la peinture à l'huile sent si fort qu'elle risque, pour peu qu'on accumule plusieurs tableaux en un endroit exigü, d'incommoder le visiteur<sup>26</sup>. D'autres dominantes secondaires, à la fois *thermique*, *auditive* et *olfactive*, se dégagent ainsi dans l'installation polysensorielle *Plight* de Beuys (1985) du Musée national d'art moderne, deux salles reliées par un passage bas, qui accueillent un piano, un tableau noir et un thermomètre. Entièrement tapissée de rouleaux de feutre qui assurent l'insonorisation, l'installation dégage une chaleur odorante si forte et si étrange que peu de visiteurs s'aventurent à l'intérieur.

### **Le visible et les autres modalités perceptives**

Cet exemple, tiré de l'œuvre de Beuys, suggère que l'effort catégoriel imposé au visible même (la configuration éidétique, texture, couleur, lumière) peut affecter le rapport de la vue aux autres modalités sensibles

---

<sup>24</sup> Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux, Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Minuit, 1997 (1980), p. 205 et sv.

<sup>25</sup> Je reporte le lecteur à Anne Beyaert, « Eric Sanchez, les images et les fantômes », dans *Art présence* n° 43, juillet- août- septembre 2002, p. 20-23.

<sup>26</sup> L'expérience, faite lors de la neuvième *Dokumenta*, est relatée dans « Eugène Leroy, la perspective à rebours », *Art Présence*, 1997, p. 16-21.

(toucher, goût, odorat, ouïe). La variation intentionnelle qui déplace l'accent du visible vers une modalité sensible secondaire peut bénéficier à l'*ouïe*, par exemple comme dans le célèbre *A bruit secret* de Marcel Duchamp (1916)<sup>27</sup>, une pelote de ficelle serrée entre deux plaques de métal et contenant un objet mystérieux dérobé à la vue, dont la présence est seulement indiquée par un tintement. Dans le même registre, il faut citer également les *Singing sculptures* de Gilbert & George ainsi que certaines œuvres récentes de Louise Bourgeois qui transforment des chansonnettes enfantines telle « Le bon roi Dagobert a mis sa culotte à l'envers », en *sculptures sonores*<sup>28</sup>.

Si l'accentuation auditive reste assez marginale, celle du toucher est au contraire extrêmement banale. L'œuvre fondatrice de cette *présomption tactile* est sans doute la *Sculpture pour aveugle* de Brancusi, une forme de marbre ovoïde présentée dans un sac lors de l'exposition mise en place par Duchamp à l'Armory Show de New-York, en 1913. L'accentuation texturale s'accompagne ici d'une suppression totale de l'information visuelle qui contraint à l'investigation manuelle.

### Les accentuations de l'installation

Si l'art du vingtième siècle fournit d'innombrables exemples d'œuvres procédant par éclatement des concordances synesthésiques et accentuation différenciée de propriétés ancillaires, ce double effort peut définir, au-delà des illustrations ponctuelles, le projet même de l'installation. Genre (supra-genre ?) fondé sur l'hétérogénéité, l'installation se caractérise par un souci de *diversification épistémologique*, certaines parties revendiquant une fabrication par l'artiste quand d'autres relèvent plutôt de la tradition des «ready-made». De telles œuvres se conçoivent plus généralement comme un champ de *diversification du sensible*, où l'on s'affranchit des routines perceptives et de la « forme générale » des objets. Dans une étude parallèle où nous nous efforçons d'instruire la composante texturale de l'art du vingtième siècle<sup>29</sup>, nous avons montré, sur plusieurs exemples et notamment à partir du *Pavillon rouge* d'I. Kabakov, comment l'installation accentuait cette composante partagée entre l'espace visible et l'espace haptique. Pour notre démonstration, il suffit de souligner la conséquence pathémique de l'éclatement du sensible et que F. Popper résume ainsi : « *L'essentiel n'est plus l'objet lui-même mais la confrontation dramatique du spectateur à une situation perceptive* »<sup>30</sup>.

---

<sup>27</sup> L'œuvre célèbre est décrite notamment dans Francis M. Naumann, *Marcel Duchamp, L'œuvre d'art à l'ère de la reproduction mécanisée*, Hazan, 1999, p. 67.

<sup>28</sup> Les sculptures sonores de L. Bourgeois étaient présentées au Palais de Tokyo de Paris, en octobre 2002, dans le cadre de l'exposition *Le jour la nuit le jour*. Sous leurs apparences modestes, ces œuvres chantées d'une petite voix touchante sont une façon, pour l'artiste, de reformuler les émotions passées, avec les moyens physiques que lui laisse le grand âge et par le mode d'expression le plus intime, la voix.

<sup>29</sup> Je reporte le lecteur à Anne Beyaert, « Texture, couleur, lumière et autres arrangements de la perception », idem.

<sup>30</sup> Franck Popper, *Art, action et participation. L'artiste et la créativité aujourd'hui*, Klincksieck, 1980, p. 13.



### Ajouter à la ressemblance

Sur ces exemples intrigants, on voit en tout cas s'ébaucher une activité métadiscursive de l'art, activité réflexive et commentative centrée sur sa propre énonciation. En réorganisant l'objet de sens, la peinture s'affirme comme peinture, de même que la sculpture ou la photographie se déclarent comme telles. Quelle serait la motivation d'une telle activité métalinguistique ? I. Rock<sup>31</sup>, fait l'hypothèse que l'accentuation de la texture procède d'un effort de l'œuvre visuelle pour se distinguer du trompe-l'œil et affirmer par contraste son statut d'art. En somme, une intentionnalité artistique engagerait à « ajouter » à la ressemblance.

Qu'elles s'intitulent hyperboles, accentuations, thématisations ou valorisations d'une dominante, toutes les interventions décrites procèdent par *ajout* à la ressemblance comme un commentaire de Virilio suffit à nous en convaincre. Le philosophe décrit une sculpture de Rodin qui déroge en plusieurs endroits avec la visée mimétique. Il rapporte les propos du sculpteur qui, confronté à la double proposition - le mouvement tel qu'il est représenté par la sculpture et le même, effectué dans le « monde naturel », restitué par une photographie- donne raison à la sculpture, au motif que celle-ci parvient, avec ses moyens propres, c'est-à-dire par le volume, et sans craindre l'exagération, à rendre compte du déroulement du geste dans le temps<sup>32</sup>. L'ajout de côtes à l'homme sculpté et l'amplitude exagérée de son mouvement ne relèvent pas de la maladresse, pas plus que l'accentuation d'une texture numérique par une trame de carrés ne saurait être tenue pour un « ratage » de l'artiste : après tout, le matériel actuel permet d'estomper la discontinuité par un « lissage ». Par l'hyperbole, le sculpteur Rodin affirme l'origine de la sculpture de la même façon que l'artiste numérique John Maeda clame, au travers de son modèle génératif, l'origine du numérique<sup>33</sup>.

### Conclusion

Parvenant au terme de cette lecture très superficielle de l'art du 20<sup>e</sup> siècle, prolongée ailleurs par plusieurs articles<sup>34</sup>, il reste à ponctuer notre esquisse

---

<sup>31</sup> Irvin Rock, *La perception*, De Boeck, 2001. L'auteur appuie son commentaire sur la peinture de Van Gogh.

<sup>32</sup> « *Si l'ensemble est faux dans sa simultanéité, concède Rodin, il est vrai quand les parties sont observées successivement, et c'est cette vérité seule qui importe puisque c'est elle que nous voyons et qui nous frappe* ». Voir à ce sujet Paul Virilio, *La machine de vision*, Galilée, 1988, p. 15. Je remercie Françoise Parouty de m'avoir indiqué cette référence.

<sup>33</sup> L'accentuation de la texture numérique est étudiée plus longuement dans Anne Beyaert, « L'esthétique du pixel. L'accentuation de la texture dans l'œuvre graphique de John Maeda », dans *Communication et langages*, n° 138, 2003, p. 23-37 et dans Anne Beyaert, « Crenelage, capitons et métadiscours (Où l'image numérique résiste à la ressemblance) » dans *Protée*, L'archivage numérique vol. 32 n°2, p. 75-83.

<sup>34</sup> Les principes posés ici ont donné lieu à deux développements : l'un souligne, de façon générale, l'importance de la valorisation texturale au vingtième siècle ; l'autre

par un éloge, sinon de la maladresse (visée subjective) ou de la défaillance (visée objective), du moins d'une certaine intentionnalité artistique tendue vers la novation. En effet, si l'effort « moderniste » consiste à déplacer l'accent pour produire d'autres configurations sensibles, il s'agit aussi de substituer une *logique des sensations* à la *logique commune de l'objet*. Or une telle rupture conduit à s'acquitter des modèles routiniers de la représentation, à se dégager de l'habileté technique et de la visée mimétique, à rompre en somme avec la « figuration » pour mieux en cerner les enjeux.

Une phrase de Dubuffet résume l'aboutissement logique du projet dont nous faisons l'ébauche : « *l'art ne commence qu'à partir de mal dessiner, que plus mal on dessine et plus on fait apport créatif* »<sup>35</sup>. Prendre le parti du « mal dessiner » revient à rompre avec la virtuosité, une voie que préconisait également C. Einstein : « *Je ne crois qu'à des gens qui commencent par détruire les moyens de leur propre virtuosité. Le reste n'est que petit scandale* »<sup>36</sup>.

---

envisage celle-ci dans le domaine spécifique de l'image numérique et en précise la signification.

<sup>35</sup> Jean Dubuffet, *L'homme du commun à l'ouvrage*, Folio, 1991 (1973), p. 137.

<sup>36</sup> Carl Einstein, *La sculpture nègre*, traduction française, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 47.

## La sinestesia, tra contaminazione e fusione

Giulia Ceriani  
*Università di Siena BABA, Milano*

### La procedura sinestesica

Della procedura sinestesica molto è stato detto, in ambito semiotico e non : noi stessi ne abbiamo trattato in termini di procedura peculiare di discorsivizzazione, moltiplicazione dei percorsi percettivi e cognitivi cui consegue un abbassamento della soglia di resistenza dei riceventi confrontati a prassi specificamente persuasive come quelle pubblicitarie o delle marche commerciali : comunque vada «enfattizzazione delle contaminazioni e corrispondenze sul piano del sensibile ». (Ceriani, G.1994)

Ora, la procedura sinestesica è definibile come transfert di significato tra due o più sistemi sensoriali, dove forme espressive appartenenti a un ordine di senso rinviano ad impressioni percettive pertinenti ad un altro ordine di senso. Non solo : la sinestesia rappresenta una forma segnica speciale, motivata da una fisicità percettiva che sovradetermina le libere scelte del piano dell'espressione. Sorta di semiotica incorporata che gestisce il passaggio dal sincretico alla sua pecezione ; dove, nel sincretico, a un piano del contenuto omogeneo corrisponde un piano dell'espressione eterogeneo, al contrario nel sinestesico è il piano dell'espressione, ad essere trattato come omogeneo, e rinvia a un piano del contenuto a sua volta eterogeneo. Come scriveva Jean-Marie Floch (1979), esiste : « la possibilité de construire une sémiotique poétique synesthésique en montrant qu'une même organisation aspectuelle des manifestations sensorielles –co-occurrentielles du discours [...]– permet l'homologation de figures situées «derrière» le visuel, le sonore et l'olfactif ».

*Il punto, è che la relazione sinestesica ci sembra totalmente svincolata dal livello di connotazione al quale è correntemente attribuita, per rappresentare invece un percorso di lettura simultaneo e parallelo rispetto a quanto denotato. La sinestesia è (probabilmente) la regola, come sottolineava Merleau Ponty (1945) : solo che abbiamo disappreso ad attivare*

i cinque sensi, e preferiamo appiattire il nostro fare percettivo alla sola dimensione del canale che ci consegna quanto comunicato.

### **L'oggetto relazionale**

Ci piacerebbe oggi tornare a riflettere sulla sinestesia all'interno delle procedure contemporanee della comunicazione di marca, ma partendo non dalla pubblicità, bensì da forme oggettuali : sapendo che gli oggetti di cui andiamo a parlare sono oggetti nel senso proprio di cose, artefatti materiali con una loro intrinseca consistenza e più o meno assestata referenzialità, tanto quanto oggetti nel senso figurato di tensioni, agglomerati di senso che identificano in un'opzione di gusto la loro natura e i loro contorni.

Ci spieghiamo. Partendo dal presupposto ben noto che l'oggetto sia una grandezza significativa non definibile se non in funzione della sua relazione con il soggetto : « il n'est connaissable que par ses déterminations qui sont, elles aussi, de nature relationnelle ». (Greimas-Courtés, 1979:259) la sua conoscibilità/ costruzione dipende dalle relazioni che instaura, come sottolineano ancora i due autori sopra citati, tra sé ed altri oggetti, tra sé e sé nelle componenti che lo costituiscono, tra le sue singole componenti e l'insieme di relazioni precedentemente costituite.

In questo modo gli oggetti, che siano oggetti di fare (attivi) o oggetti di stato (descrittivi) sono scatole vuote in attesa dell'investimento (congiuntivo/disgiuntivo) del soggetto che ad essi si relaziona definendosi a sua volta. Diventano allora oggetti di valore.

Gli oggetti così definiti possono dunque rappresentare delle forme progettuali piuttosto che delle forme del mondo : in entrambi i casi quel che pare fondamentale è che prima ancora del rapporto soggetto-oggetto a dar loro consistenza e salienza sia l'intrinseco rapporto *inter-oggettuale*.

Per quanto riguarda l'ambito di interesse specifico al quale intendiamo applicare questa riflessione, ci interessa allora partire dal presupposto dell'equivalenza tra le concretizzazioni oggettuali rispetto alle quali si effettuano le operazioni di contaminazione e fusione che caratterizzano la congiuntura contemporanea, e d'altro lato le forme esperienziali e di stile che rappresentano, simmetricamente, delle concretizzazioni che non sapremmo chiamare se non soggettuali. « Cose » pensate per piacere e piacere delle « cose », a confronto e senza gerarchie, dove la procedura sinestesica interviene come modo di una presenza al mondo ancorata nelle necessità della materia.

### **La tensione e la tendenza**

Le tendenze, forme attraverso le quali si esprime l'indicazione di un momento temporale dato sulla contemporaneità degli oggetti in esso presenti, costituiscono le espressioni tensive del rapporto interoggettuale. Rappresentano, cioè, la focalizzazione di un'opzione privilegiata tra le tante possibili, sottratta all'equivalenza con quanto la circonda e fatta oggetto di investimento assiologico.

Una tendenza è la selezione di una forma di vita privilegiata e proposta come consensuale, che si riconosce :

(i) à la présence d'une sélection saillante, repérable notamment comme une rupture par rapport à la norme ou à l'usage le plus fréquent [...] (ii) à un ensemble de « commutations en chaîne » de ce que nous avons appelé les usages ou les dérivés, commutations qui assurent la répercussion et la conservation de cette sélection dans toutes les configurations hétérogènes traversées. (Fontanille, J., Zilberberg, C., 1998 : 158)

Essa può definire al tempo stesso posizioni fattive (quelle dei soggetti impegnati nell'investimento e nel dominio della situazione) e posizioni passive (quelle dei soggetti che si ritirano rispetto all'impostazione della nuova norma e delle sue proprie delimitazioni). Per quanto poi riguarda la sua qualificazione, nella specie, noi siamo abituati a ragionare per tre distinti livelli : dalla tendenza *conclamata*, che coincide con la sensibilità in essere della congiuntura stessa, alla tendenza *avanzata*, che nega i codici del presente e rappresenta lo sforzo tensivo di una nicchia per srotolare l'evoluzione sotto nuovo segno; passando per la tendenza *intermedia*, che rappresenta il non facile patteggiamento tra quanto, del presente, si va a rinnovare in una luce nuova, e quanto, dell'innovazione più avanzata, si va traducendo in forme discorsive, e propositive, più vulgate e dunque facilmente consensuali.

Fermiamoci per il momento alla tendenza *conclamata*, quella più semplice e affermata. Sono attualmente presenti al suo interno due indicazioni chiare e ormai parecchio frequentate, che rappresentano a loro volta significative pratiche interroggettive e contemporaneamente due peculiari tipologie sinestesiche : una in direzione della *contaminazione*, come avevamo premesso, e una che si rapporta alla *fusione*.

Due modi di rappresentare il contemporaneo, che andiamo ora a definire e a cercare di distinguere ; che ritroviamo specialmente diffusi in due ambiti merceologici peculiari, quello alimentare e quello vestimentario ed ultimamente anche in quello della casa. Quasi che proprio nelle pratiche più prossime all'individuo (mangiare, vestirsi, abitare) andasse ad annidarsi un meccanismo di significazione tanto intrigante e complesso, quanto certamente minaccioso per quel che riguarda la delimitazione di contorni del mondo che si vogliono in qualche modo sicuri.

### **Contaminazione e fusione : l'interoggettività alla prova**

La contaminazione è ormai più che una tendenza : nell'abbigliamento la si può considerare uno stile, assestato e riconosciuto come una forma particolare di composizione dell'apparenza e non più semplicemente come una qualunque espressione di libertà e insofferenza alle mode. Perché la contaminazione è una moda. Fatta di assemblaggi di etno e tecno, di pizzi e plastica e graffiti, di paillettes e blue-jeans e piume, senza una logica apparente se non quella dell'indifferenza al contrasto.

Meno presente nelle pratiche alimentari, dove, ad esempio, la copresenza di dolce e salato piuttosto che di rustico e elaborato (o altro ancora nella stessa direzione) non ha mai sortito consensi poderosi : qui sostituita piuttosto da un gioco diverso ed estremamente attuale, quello della fusione. Spaghetti allo zenzero e zucchine col ripieno di alghe, arrosto di banane e sorbetto di salmone, sushi di fegato e cuscus di frutta : come dire l'invenzione di un alfabeto del tutto nuovo in ambito culinario, la riqualificazione costante del sapore, la ricerca irrinunciabile dello stupore.

Ora, se andiamo a guardare più da vicino queste che non possiamo se non riconoscere come occorrenze interroggettive (come messa in relazione di oggetti appartenenti a paradigmi estranei nel primo caso ; come qualificazione di una composizione inedita a partire dall'incrocio di oggetti nel secondo), vediamo subito che si tratta di due fenomeni ben distinti e solo in apparenza sovrapponibili.

Il punto di partenza dizionariale (cf. *Dizionario Enciclopedico Treccani*) apre in effetti piste discrete, dove la *contaminazione* è definita come :

effetto del contaminarsi o della fusione di elementi di diversa provenienza (in ambito letterario) ;

l'incrocio di due forme o di due costrutti in modo che ne segua una terza forma o un terzo costrutto (in ambito grammaticale) ;

senza naturalmente trascurare il percorso del contagio e dell'accezione medical/infettiva.

D'altro canto, per la *fusione* si parla di :

passaggio di un corpo dallo stato solido allo stato liquido (anche l'operazione attraverso cui si attua tale passaggio)

riunire/riunirsi di più elementi in un tutto unico ;

fusione cellulare, che riunisce varie cellule ;

inverso della coniazione, passaggio dalla moneta formata alla lega fusa che la compone ;

punto di fusione, che varia con la pressione/la temperatura.

E' chiaro, anche a prima vista, come i due modi di esistenza rappresentino contemporaneamente due modi opposti di rapportarsi sull'asse semantico *molteplicità/unicità*: privilegiata dal primo modo, che mantiene la distinguibilità dei contorni d'oggetto e dunque il loro implicito citazionismo, la molteplicità è al contrario negletta dal secondo, che investe invece il polo dell'unicità, optando per la nominazione di un nuovo formante a partire dalla narcotizzazione di quelli che l'hanno costituito. Dato questo sicuro punto di partenza, possiamo proseguire nella nostra indagine.

### **La contaminazione : modo della compatibilità**

Che sia dal punto di vista dell'emittente o del ricevente, costruire o interpretare una forma di vita è mirare, per l'emittente, o cogliere, per il ricevente, l'estetica, vale a dire il piano dell'espressione adeguato di un

sistema di valori, reso sensibile grazie alla concatenazione coerente delle schematizzazioni attraverso un'enunciazione. (Fontanille, J., Zilberberg, C. op. cit. : 155-156, t. d. a.).

In questo senso, possiamo dire che l'estetica caratteristica della forma di vita contaminatoria non prescinde da un trattamento della materia che procede per sommazione, per addizione che limita (o esclude) la scelta ma, quasi paradossalmente, mantiene la singola distintività delle parti. I paradigmi di provenienza, nonché i singoli atti enunciativi che li hanno costituiti, restano tutti immediatamente distinguibili : ma, come in ogni procedura di bricolage, è il loro assemblaggio a costituire senso e ad inserirli nella contemporaneità.

La coerenza che dà senso a posteriori non è debitrice in questo caso della congruenza. Piuttosto, è la congruenza stessa ad essere privilegiata : dove, i diversi tasselli che costituiscono questa peculiare proposta di « forma di vita » rendono conto del loro aver trovato un punto di equilibrio che riconduce immediatamente a un *principium individuationis* del singolo soggetto alle origini dell'assemblaggio.

Si tratta, in ogni caso, di un processo attivo di costruzione, dove la rinuncia alla gerarchizzazione degli oggetti, la loro concatenazione sempre in presenza e senza esclusioni (tranne quella della capacità di accumulo del soggetto) favorisce l'apparizione di un attante collettivo individuale restio alla norma e soddisfacente il puro criterio di ricerca delle singole parti e dominio del loro campo di presenza. Ad essere costruite, sono configurazioni in ogni caso complesse, che ne assumono due o più a loro dipendenza e consustanziazione.

Quel che conta, è il tipo di sguardo costruito in funzione dell'attante osservatore eventuale che decide della qualificazione estetica/estesica della composizione definita : sarà, inevitabilmente, uno sguardo discontinuo, frammentato nella diversa salienza delle singole parti che compongono l'insieme e che, per la loro immediata riconoscibilità, non rinunciano ad una interna prosodia. Procedendo per salti e per fughe, per rinnovi dell'attesa e rincorse, il percorso all'interno di questa configurazione si qualifica per il proprio modo interrotto, per l'essere restio all'assunzione univoca e alla fondazione di un giudizio di valore non rizomatico. Ma questo appare l'interesse principale del gioco descritto : il rinvio continuo della partita, l'apertura irrinunciabile, la sfida della congruenza a dispetto della coerenza mancata.

Ed è questo un modo peculiare di interpretazione della pratica sinestesica : dove il transfert percettivo viaggia dalla molteplicità sensoriale e peculiarmente sincretica della forma dell'espressione figuralmente articolata, per rinviare a una forma del contenuto al contrario fusionale.

Pensate alla configurazione di uno smoking che porti, invece dello sparato bianco, sovrappelle un *marcel* a righe bianche e rosse, e alle orecchie pendenti bantù : oltre la citazione, vi sarà un riconoscimento duplice e certo. Quello

dell'autonomia di giudizio dell'enunciante, quello della complicità necessaria del'enunciario ; ma anzitutto, quello di un attante osservatore preoccupato di ricondurre la molteplicità a unità, la salienza percettiva stratificata a una pregnanza unica e univocamente definibile.

### **La fusione : modo della convergenza**

Tanto quanto la contaminazione è tipologia implicitamente disgiuntiva (al di là degli sforzi per ricostituire un'individualità univoca e soggettiva : dalla molteplicità non si esce), così la fusione è tipologia congiuntiva, che vale a nominare una nuova forma del mondo a partire dall'annullamento delle forme oggettuali d'origine. Un nuovo oggetto è generato, senza che gli oggetti precedenti lascino traccia ; un paradigma innovativo si sostituisce ai paradigmi generatori.

E' evidente che questa forma di vita chiama a sé una forte attività di nominazione, dove dalla condensazione delle figure locali si voglia passare all'espansione di una figura originale (e sostitutiva). In qualche modo la contaminazione è il serbatoio che precede, quasi di necessità, il laboratorio della fusione, contenitore all'interno del quale si concludono racconti individuali e se ne apre uno, uno solo, del tutto inedito.

Contro la polifonia della contaminazione, la fusione sceglie una condensazione elettiva che si risolve in una scelta dominante, con la caratteristica irrinunciabile di essere inedita. E' totalizzante quanto la precedente era partitiva, sceglie la rottura per ritrovare una forma altra di continuità. E' qui che la sinestesia gioca la sua partita, quella più letterale, simmetrica e inversa rispetto a quella che interviene nella contaminazione: nella procedura fusionale il piano dell'espressione omogeneo riconduce a un piano del contenuto discontinuo e articolato.

Una forma di vita, lo sappiamo, agisce come un'isotopia che coordina configurazioni e schemi di interazione e determinazione passionale. Nella fusione, è la coerenza del percorso ad essere determinante e a rendere conto dell'identità sviluppata. Certamente, tanto quanto la contaminazione era modalità soggettiva, così la fusione si propone un percorso di oggettivazione, tale da imporre l'assertività necessaria, e assoluta, del nuovo oggetto costruito.

In questo senso, è più vicina alla tendenza di quanto non lo sia il movimento contaminatorio, meno bisognoso di una pratica consensuale, più facilmente affidato alla legittimazione della singola polemicità.

La configurazione proposta è, almeno in apparenza, semplice : dove non ci si inganni, in quanto è comune risultato di una processualità elaborata. Ma all'interno della quale gioca in modo determinante la giustezza imposta dal corretto punto di fusione, solo arbitro del processo, osservatore interno che ne decide l'esito e l'intrinseca attualità.

Di fatto, perché il processo fusionale sia considerato terminato, e se ne chiuda la fuga potenziale, occorre l'attivazione di un sistema di autoregolazione interno che decide dell'equilibrio di risoluzione delle parti. Si sarà a quel punto messa in gioco una morfologia singolare, descrivibile



secondo : « (i) il tipo di correlazione, conversa o inversa; (ii) lo statuto dell'attante, che punta o che è puntato, che coglie o che è colto; (iii) la relazione al campo di presenza; (iv) la distribuzione tassonomica delle asserzioni e delle negazioni ». (Fontanille, J. e Zilberberg, C. op.cit.:163, t.d.a.)

Se questo è vero per ogni tipo di forma di vita, tuttavia è chiaro quali siano i parametri, unidefiniti, della fusione: (i) correlazione conversa ; (ii) campo di presenza oggettivato ; (iii) assertività esclusiva, relazione privativa che prevede l'esclusione di tutto quanto non rientri nel campo definito.

Naturalmente, la grande partita dell'innovazione è giocata all'interno del paradigma che riassume la coerenza inaugurata : il quale nega ogni pertinenza precedente e procede per meticolosa negazione delle appartenenze dei singoli elementi oggettuali che concorrono alla definizione della configurazione fusionale.

### **Gli esempi : Favela e Au**

Proponiamo ora due esempi. Si tratta di due oggetti, due poltrone recentemente presentate al Salone del mobile di Milano (aprile 2003) dalla marca Edra : entrambe accomunate da un forte investimento di tendenza, opposte e complementari nel sistema di arredamento di una contemporaneità avanzata.

Si chiamano Favela e Au.

La prima, definita nel catalogo Edra come : “poltroncina realizzata interamente a mano con centinaia di pezzi di legno di recupero inchiodati e incollati tra loro” è disegnata dagli architetti brasiliani Fernando e Humberto Campana :

partendo da materiali di risulta e utilizzando con ingegno le mani, [...] si concretizza in pezzi che trascendono la dimensione pauperista per raggiungere un'eleganza simbolica.



*Fig. 1. Poltroncina, Fernando e Humberto Campana*

La seconda, definita come : « set di due sedute (poltroncina e divanetto) in poliuretano espanso con rivestimento in tessuto elastico e piano d'appoggio in cuoio » è disegnata dagli architetti giapponesi Setsu e Shinobu Ito :

« elementi di seduta, simili alle sagome dello yin e dello yan, che si incontrano (come indica il monosillabo Au, che in giapponese significa incontro) si prestano con le loro forme organiche legate alla simbologia nipponica a varie e libere posture ».



*Fig. 2. Set di due sedute, Setsu e Shinobu Ito*

Favela è un bell'esempio di progetto di contaminazione, Au fusionale. La prima si serve della sinestesia per trascendere una dimensione tattile dirompente e ricostruire un'incidenza visiva significativa ; la seconda la utilizza, all'inverso, per passare dalla scivolosità della sensazione visiva alla trasmissione dell'effetto tattile connesso a morbidezza, singolarità delle prestazioni degli elementi, accoglienza.

Sono simmetriche e inverse, secondo i seguenti tratti differenziali visivi :

Favela	Au
<i>Contaminazione</i>	<i>Fusione</i>
<b>Struttura</b>	
Configurazione semplice	Configurazione complessa
Moltiplicazione	Univocità
Disgiunzione	Congiunzione
<b>Colori</b>	
Naturali	Artificiali
Caldi	Freddi
<b>Forme</b>	
Quadratura	Rotondità
Rigidità	Morbidezza

Ora, l'idea è quella di categorizzare questi due oggetti secondo i loro propri effetti di materia, effetti di reale che definiscono tipologie relazionali proprie : per farlo, è indispensabile spostarsi a livello delle categorie plastiche che gestiscono, figuramente, la relazione sinestesica sulla base dell'opposizione elementare tra discontinuità e continuità e permettono, sulla base di queste invarianti, la gestione dell'effetto sinestesico a partire dalla fusione (tattile- visivo) o a partire dalla contaminazione (visivo-tattile).

### **In conclusione**

Edra, la marca che propone Favela e Au, si appropria della duplice polarità del processo sinestesico, qualificando la sua proposta come un termine complessivo inclusivo della ambivalenza percettiva caratteristica della contemporaneità. L'inglobamento del processo sinestesico è in questo senso sinergico al superamento della singola dimensione oggettuale per entrare in una più vasta sfera relazionale di scambio si esperienze tra il potenziale acquirente e la marca.

Che segua l'una o l'altra modalità, certamente l'espressione contemporanea persegue la possibilità di una figuratività rielaborata e condivisa, tanto da arrivare a ridisegnare, per come può, i contorni del

mondo. Per questo, ci sembra, debole è l'applicabilità della consueta logica paradigmatica piuttosto che di quella sintagmatica per spiegare questo tipo di relazioni.

Piuttosto, possiamo dire che l'*interoggettività sinestesica* che abbiamo cercato di descrivere attraverso due tra i suoi possibili modi espressivi si articola gestendo gli sforzi del soggetto individuale di ritrovare una dimensione collettiva (quella che in altri tempi e altri modi dava origine all'intersoggettività e alle sue qualificazioni) ma all'interno del sistema stesso degli oggetti, seguendo un principio discorsivo diverso da quanti se ne siano finora conosciuti.

Perché ad essere individuata non è semplicemente una nuova forma di coabitazione, o una macroconfigurazione in qualche modo esotica. Sono, invece, le due opposte occorrenze di una stessa struttura plastica e percettiva profondamente necessitata dalle caratteristiche socio-culturali della congiuntura : quella costellazione che, dopo aver permesso la coabitazione di scelte e consumi e opzioni intrinsecamente contraddittorie all'interno di uno stesso soggetto, oggi sceglie il percorso dell'innovazione concettuale articolando, all'interno questa volta di uno stesso oggetto – secondo *contaminazione*/secondo *fusionne* - le potenzialità ancora inesprese di una nuova generazione di attanti ; certamente sinestesici, probabilmente anarchici, certo liberi dai vincoli doxastici, da tutto quanto possa andare ad essere definito, invece che libera *forma*, desueto *stile di vita*.

Paradosso dell'effetto di materia, la sinestesia sconnette l'oggetto dal suo referente, e ne individua uno stato di esistenza secondo e simultaneo, capace di ritornare a un principio di individuazione/identificazione per contaminazione piuttosto che per fusione.

### **Bibliografia :**

Giulia Ceriani, « Le metafore del sensibile », in Grandi R., *Semiotica al Marketing*, Franco Angeli, Milano, 1994.

Jean-Marie Floch, « Des couleurs du monde au discours poétique », *Actes Sémiotiques, Documents I.6, discours poétique*”, *Actes Sémiotiques. Documents I.6*, 1979.

Jacques Fontanille, Calude Zilberberg, *Tension et signification*, Mardaga, Sprimont, 1998.

Algirdas- Julien Greimas, Jacques Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, Paris, 1979.

*La sinestesia tra comunicazione e fusione*

Erik Landowski, J. L. Fiorin, *Gusti e disgusti. Sociosemiotica del quotidiano*, Controsegna, Torino, 2000 (*O gosto da gente, o gosto das coisas. Abordagem semiótica*, 1997, EDUC, Sao Paulo).

Gianfranco Marrone, (ed.), *Sensi e discorso*, Esculapio, Bologna, 1995.

Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris, 1945.

# Le spectateur (é)mu

Jack Post

*Université de Maastricht*

Traduction : Jan Baetens

*Université de Leuven*

Lors de la préparation de ce colloque, il m'est devenu très clair que le thème de ces journées est fort proche de ce qui se trouve depuis un certain temps au cœur de mes propres recherches, à savoir l'analyse de la manière dont le spectateur prend position par rapport à des « objets médiatiques », plus particulièrement des objets offerts ou créés par les nouveaux médias. Il m'est apparu clairement que l'analyse de ces objets, qui impliquent souvent une véritable interaction physique entre spectateur et objet, n'a pas grand-chose à attendre de la théorie du spectateur telle qu'elle a été développée depuis vingt ou trente ans dans la théorie du cinéma et des médias, d'une part, et dans la sémiotique ou l'esthétique, d'autre part. La raison en est simple : toutes ces approches pensent les médias comme des médias essentiellement visuels et tendent à sous-estimer, voire à ignorer le rôle et la place des autres sens. Le son, élément crucial s'il en est dans les médias audiovisuels, est souvent à peine traité<sup>1</sup>. Le toucher, élément non moins crucial dans les nouveaux médias, n'est guère mieux traité.<sup>2</sup> Quand la théorie du cinéma nous évoque par exemple les sensations « sensori-motrices », elle présente celles-ci comme secondaires, si elle ne les disqualifie pas tout de suite comme des éléments qui s'intègrent mal à la « pureté » du média visuel qu'est le cinéma. Et quand le cinéma fait appel à des expériences physiques, il ne le fait que dans des genres inférieurs, tel le film à grand spectacle ou dans des conditions de projection très particulières, celles par exemple des

---

<sup>1</sup>Une exception notable est évidemment l'œuvre de Michel Chion (1994 ; 2003).

<sup>2</sup>Pour quelques réflexions intéressantes sur les rapports entre le cinéma et les autres sens, voir d'une part les travaux de Laura Marks (2000 ; 2002) et d'Andrew Darley (2000) et d'autre part les recherches d'inspiration phénoménologique de Vivian Sobchack (1992 ; 2000).

salles Omnimax ou celles des projections à trois cent soixante degrés, soit autant d'attractions plus ou moins foraines qui n'ont d'autre but que d'épater le client (Belton, 1992). La conviction que le cinéma est avant un art du visible a longtemps servi d'obstacle à l'analyse des autres sens.

Mes recherches actuelles ont une double ambition : (i) développer une théorie sémiotique de l'interaction du spectateur avec des médias « interactifs », comme par exemple les jeux vidéo, (ii) revenir sur la question de l'interaction dans d'autres technologies médiatiques telles que le cinéma ou la télévision (Post, 1998 ; Post, 2002a ; Post, 2002b ; Post, 2003).

On dit toujours que les médias interactifs rendraient possibles de nouvelles formes d'expérience dans lesquelles le spectateur deviendrait capable de se mouvoir, d'agir et de s'exprimer et dont l'impact sensoriel serait tel que le spectateur aurait l'illusion de participer « réellement » au monde « virtuel » de ces médias. Les médias plus anciens, comme le cinéma et la télévision, sont souvent nommés « passifs », comme pour mieux marquer le contraste avec ce qui se passé dans les médias interactifs. Il convient toutefois de se demander s'il est vraiment possible de définir le spectateur du cinéma comme un spectateur passif : ne s'agit-il pas d'une *illusion rétrospective*, imposée par la comparaison moderne avec les nouveaux médias ? Inversement, on peut se demander aussi ce qu'il en est de la *soi-disant interactivité* des nouveaux médias. Nous avons sans doute tendance à penser un peu vite que n'importe quel emploi des nouveaux médias peut être qualifié d'interactif.

A l'aide d'un petit fragment du film *Basic Instinct* (Paul Verhoeven, 1992), j'aimerais bien vous montrer que le spectateur du cinéma, qui ne subit que des stimuli exclusivement audiovisuels, peut fort bien connaître des expériences physiques d'une toute autre nature, par exemple de type sensori-moteur. De plus, j'aimerais démontrer que ces expériences non visuelles ne restent pas limitées au seul fragment en question. Les sensations kinesthésiques de *Basic Instinct* sont en effet en rapport direct avec la thématique du film. A mon sens, il est même possible de dire que les sensations sensori-motrices constituent la base de l'expérience cinématographique tout court, quel que soit le film que l'on regarde. En effet, le cinéma met en place une sémiotique syncrétique qui comprend plusieurs substances sémiotiques. Pour cette raison, l'expérience cinématographique est polysensorielle, voire synesthésique, comme je tenterai de vous le démontrer. Ces expériences synesthésiques sont absolument nécessaires à la production de la syntaxe figurative du discours filmique. Aujourd'hui, je me limiterai pour des raisons pratiques à l'analyse des seules expériences sensori-motrices, c'est-à-dire à l'analyse des passages d'un film où le spectateur ne se sent pas seulement propulsé dans l'espace filmique (un tel spectateur est un spectateur « mû »), mais où il se sent également transporté de façon plus intime, c'est-à-dire où il se sent vivre le film de manière émotionnelle et passionnelle (un tel spectateur est dans ma terminologie un spectateur « ému »).

## **Merleau-Ponty**

Merleau-Ponty commence son essai « Le cinéma et la nouvelle psychologie » (1966) en faisant remarquer que nous ne devons pas penser le champ visuel comme « une mosaïque de sensations dont chacune dépendrait strictement de l'excitation rétinienne locale qui lui correspond », mais comme ce qu'il appelle un « système de configurations » (p. 85-86). Voir un film ne revient pas à faire un décodage qui dépend de notre seule intelligence, c'est-à-dire une perception analytique. Cela revient au contraire à se livrer à une perception spontanée et naturelle d'ensembles, de formes, de configurations. Pour Merleau-Ponty, c'est la perception spontanée qui vient en premier, la perception analytique n'étant pour lui qu'une perception dérivée, secondaire. Dans la perception le monde s'organise pour moi et je suis moi-même relié à ce monde par un rapport naturel. La réflexion sur le monde est quelque chose qui ne se passe qu'ensuite.

Selon Merleau-Ponty, le cinéma est bien plus que la simple addition (i) d'images, (ii) de sons et (iii) d'images et de sons mis ensemble. Le cinéma est un tout sensoriel qui à l'instar des objets du monde se donne immédiatement à lire. Il en résulte que le film signifie bien plus qu'une histoire ou une idée, un film signifie de la même manière qu'un objet, c'est-à-dire qu'il « se met à signifier [...] par l'arrangement temporel ou spatial des éléments » (p. 103). Toujours selon Merleau-Ponty nous ne pouvons comprendre un film qu'au niveau de la perception. Et il ajoute que regarder un film est donc en tout premier lieu une expérience polysensorielle du corps propre.

## **Le film même**

Avant de vous montrer le passage que j'aimerais vous commenter un peu, il est utile de vous dire quelques mots du film même.

*Basic Instinct* est un film sur la transgression, sur l'expérience des limites : toxicomanie (alcool, cocaïne, sexe), exhibitionnisme et perversions sexuelles, le plaisir des instincts meurtriers, un jeu avec les faces cachées de la loi, etc. Presque tous les personnages du film se trouvent d'une manière ou d'une autre "en infraction", et le titre du film suggère que ces infractions sont le résultat de comportements impulsifs, d'instincts primitifs.<sup>3</sup>

Le film s'ouvre par une scène d'amour où un homme est assassiné de manière atroce par sa partenaire. Un inspecteur de police, Michael Douglas, reçoit la mission d'enquêter sur le meurtre. Les soupçons se portent très vite sur la copine de l'homme assassiné : Sharon Stone. Les complexités de l'intrigue n'ont ici guère d'importance. Ce qui compte aujourd'hui, ce sont deux aspects très singuliers de ce film.

Premièrement le fait que Douglas aussi bien que Stone sont constamment en lutte contre leurs propres instincts et que l'un et l'autre excèdent sans arrêt les règles de la bienséance. Michael Douglas est par exemple l'objet d'une

---

<sup>3</sup>Pour plus d'information sur *Basic Instinct*, voir Cohen (1996), Cohan (1998) et Austin (1999).



enquête interne dans la police : on le soupçonne d'alcoolisme et de cocaïnomanie, mais aussi d'une liaison avec une psychiatre judiciaire et de l'assassinat d'un certain nombre de touristes innocents. Visiblement Michael Douglas n'arrive pas à maîtriser ses impulsions et la rencontre avec Sharon Stone ne va pas arranger les choses : il oublie ses bonnes intentions, se remet à boire et à fumer, commence une liaison avec le suspect numéro 1 de l'assassinat et se remet à tuer. Sharon Stone de son côté est une femme sexuellement omnivore, elle défie chaque homme dont elle s'approche, affiche sa bisexualité et s'adonne à un hobby pour le moins bizarre. Elle se plaît en effet à s'entourer de femmes ayant tué par impulsion aveugle leurs partenaires sexuels. Qui plus est, Sharon Stone est elle-même soupçonnée d'avoir commis certains assassinats qui se sont produits dans son entourage.

Deuxièmement, je voudrais signaler aussi que le film n'est pas seulement un jeu de passions, transgressions, perversions, etc. Il est également un jeu avec la frontière qui sépare le réel de la fiction. A un moment donné, l'histoire racontée par le film se confond avec le roman que Sharon Stone est en train d'écrire dans le film, et on ne voit plus très bien la différence entre ce qui se passe dans la réalité et ce qui relève de la fiction, on ne sait plus qui tue et qui ne tue pas. Le doute va subsister jusqu'aux toutes dernières images du film et l'on ne saura pas qui est le véritable coupable de l'affaire.

### **Le fragment**

Le fragment que j'aimerais bien vous montrer est un des nombreux trajets en voiture entre San Francisco et la maison de Sharon Stone sur la côte. Michael Douglas doit prendre la suspecte en filature. J'ai choisi ce fragment parce qu'en voyant le film pour la première fois en salle, j'avais l'impression d'être moi-même au volant de la voiture et d'être moi-même la victime de l'accident qui ne sera évité que de justesse. Pourtant j'étais tranquillement assis au fond de mon fauteuil. Je me suis tout de suite posé des questions sur cette sensation, puis aussi sur les intentions du metteur en scène.

Je sais bien que le visionnement de ces images vidéo n'est pas comparable avec l'effet de l'image grand écran et du son Dolby d'une salle bien équipée, mais j'espère que vous pourrez vous faire une idée de la violence de mon expérience « en direct ». Certes, il doit être possible de donner des explications neuro-cognitives ou cognitivo-psychologiques de ce genre de sensations. Toutefois, ces explications restent muettes sur un point essentiel : l'ancrage de ces sensations dans le discours du film. Ce qui m'intéresse ici, c'est de savoir de quelle manière ces sensations physiques contribuent (i) à la mise en discours, (ii) à la mise en place de l'instance de l'énonciation et (iii) à la construction de la syntaxe figurative de ce film.

## **Comment cette scène est-elle construite ?**

### *Ill. 1 D'après Basic instinct (cf. page suivante)*

D'abord nous voyons partir les voitures de la maison de Sharon Stone. Puis arrive une vue en plongée d'un hélicoptère. Nous voyons avancer la voiture de Stone. La caméra descend et après une transition-montage nous voyons rouler la voiture sur la route. La caméra suit la voiture de Sharon Stone et quelques moments plus tard, grâce à une vue de Douglas dans sa voiture, nous nous rendons compte que le point de vue subjectif est lié à la position de Douglas ayant pris Stone en filature.

Cette hypothèse est confirmée au moyen d'un plan subjectif depuis le point de vue de Michael Douglas. Nous voyons la voiture de Sharon Stone et en même temps nous découvrons le visage de Michael Douglas dans le rétroviseur. Et les images suivantes nous montrent le capot de la voiture de Michael Douglas, suivie par un plan subjectif de la voiture de Sharon Stone par Michael Douglas.

Cette succession de changements de plans introduit la structure classique du plan subjectif («point of view shot»), sur laquelle s'appuient presque toutes les scènes de poursuite au cinéma. Les plans suivants respectent ce schéma, jusqu'à ce qu'il se présente une variation : la caméra cesse d'adopter le point de vue de Michael Douglas, tout en se trouvant presque à hauteur du sol à côté de la voiture.

### *Ill. 2 D'après Basic instinct (cf. page suivante)*

Cette position nous donne l'impression que c'est notre corps lui-même avance sur la route et observe de manière indépendante, détaché qu'il est de la voiture qui le transportait jusque-là. A mon avis, ce sont justement ces images rapides et instables, d'une part, et les presque-collisions, d'autre part, qui ont provoqué chez moi les violentes réactions sensori-motrices que j'évoquais tout à l'heure.

À la fin du fragment la caméra rejoint de nouveau le point de vue de Michael Douglas dans la voiture.

Nous voyons le cadre du pare-brise, la stabilité semble de retour. Mais sans qu'on s'en aperçoive le cadre disparaît et du coup nous perdons aussi la référence à la position de Michael Douglas. Le spectateur a l'impression qu'il se trouve lui-même au volant. Puis vient la scène de la collision avec un autobus, qui n'est évitée que de justesse.

Cette scène de poursuite a provoqué un malaise vraiment physique en moi, et pourtant elle ne fait nullement partie des images violentes du film.



III. 1 : d'après *Basic Instinct*

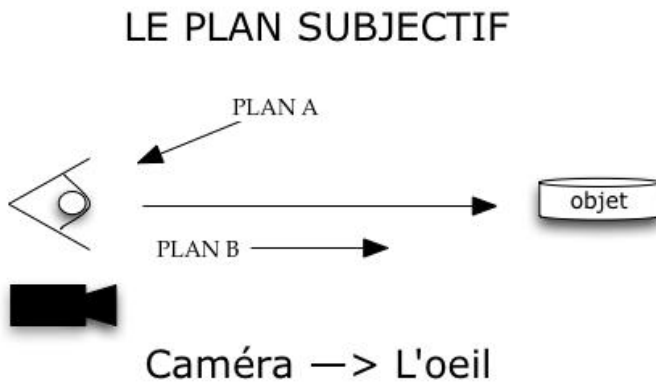
*Le spectateur (é)mu*



**III. 2 : d'après *Basic Instinct***

## Le plan subjectif

J'ai déjà fait allusion à la construction classique du plan subjectif, qui concerne l'alternance de plans objectifs et subjectifs qui construisent ensemble l'image subjective. Le premier plan d'un tel ensemble est objectif, en l'occurrence le plan filmé d'abord de l'hélicoptère avant de devenir l'image objective de Michael Douglas dans sa voiture. Ensuite nous voyons la voiture de Sharon Stone qu'il poursuit et nous interprétons ce plan comme une image subjective : nous regardons la voiture à travers les yeux de Michael Douglas. L'entière poursuite est construite avec une telle alternance de plans subjectifs filmés du point de vue de l'homme qui poursuit et de plans objectifs de la femme qui est poursuivie.



Dans *Point of view in the cinema*, Edward Branigan (1984) définit la « subjectivité » ou le « plan subjectif » (point-of-view-shot : POV) de la manière suivante :

Subjectivity, then, may be conceived as a specific instance or level of narration where the telling is *attributed to* a character in the narrative and received by us *as if* we were in the situation of a character. (p. 73)

Pour Branigan, l'image subjective n'est donc pas seulement liée à la subjectivité d'un des personnages de la diégèse. Elle détermine également quelle sera la position du spectateur dans le film.

Dit autrement, les spectateurs ne relient pas le plan subjectif à la position de la caméra, mais au point de vue d'un des personnages. Pour les spectateurs, la caméra ne joue aucun rôle : c'est le personnage qui voit, c'est le personnage qui se substitue à la camera et le spectateur pense voir ce que voit le personnage.

Pour obtenir un tel effet, l'image subjective combine deux plans. Un plan objectif A qui nous montre le personnage qui regarde, puis un plan subjectif B qui nous montre l'objet vu par le personnage en question. L'effet qui en

résulte est que le spectateur considère le personnage, et non pas lui-même, comme « origine » (disons comme lieu d'ancrage) de l'image subjective.

Le théoricien du cinéma Stephen Heath a fait remarquer que l'on commet une erreur en distinguant plans objectifs et plans subjectifs (1981, p. 46-49). Selon lui, les plans subjectifs ne sont rien d'autre que des plans objectifs que l'alternance des images dote d'une signification particulière. Rien en soi ne marque ces images comme subjectives, la subjectivité est un pur effet de montage. Pour Heath, un plan subjectif est tout simplement un plan objectif « marqué ».

Cela dit, si le plan subjectif n'est qu'un plan objectif, que faut-il entendre alors par un tel plan objectif ? Christian Metz le définit comme un plan où le spectateur s'identifie à la camera (1977). On sait que Metz distingue entre deux types d'identification au cinéma : celle avec la camera (« identification primaire ») et celle avec les personnages et le récit (« identification secondaire »). Le spectateur immobilisé et plongé dans le noir de la salle s'identifie selon Metz en tout premier lieu à son propre regard, et comme ce regard coïncide avec celui de l'image à l'écran, du moins lorsqu'on regarde un film dans une salle, le spectateur s'identifie avant tout à la caméra.

Pourtant, je viens de vous expliquer qu'au cours de certains moments durant la poursuite je ne m'étais identifié ni au personnage, ni à la camera, mais bel et bien à mon propre regard et à mon propre corps. Est-ce que cela signifie qu'il nous faut introduire un troisième type d'identification, en l'occurrence une identification avec notre propre regard et notre position dans l'espace, qui nous donne l'impression que notre propre corps est « physiquement » présent dans le monde virtuel de l'image cinématographique ?

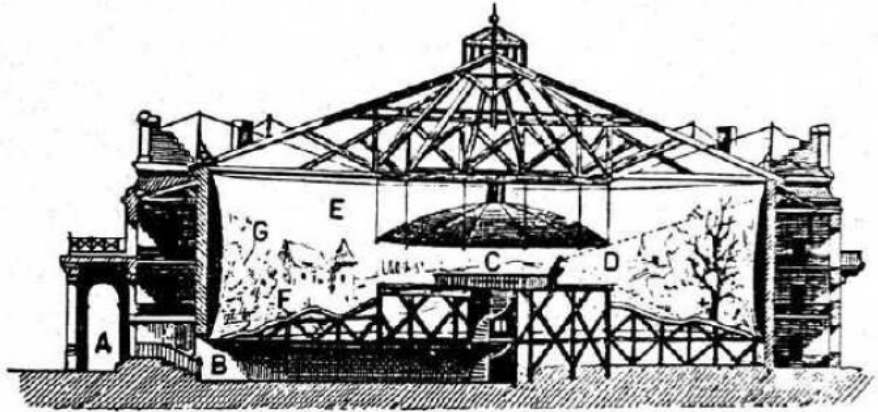
## **Le panorama**

Cette expérience de la présence pour ainsi dire physique du spectateur dans un espace virtuel n'est pas inédite. Max Brod (1967), par exemple, a décrit l'expérience des spectateurs dans le « panorama de l'Empereur » (*Kaiserpanorama*) comme un « voir corporel » (*körperlich Sehen*). En 1913, l'année où Brod a écrit son texte, le cinéma était déjà une pratique bien établie. En dépit de cela, Brod ne cite pas ici l'exemple du cinéma, mais bien celui du panorama, une forme d'art quasiment disparue à l'époque, mais qui avait connu un succès colossal au 19<sup>e</sup> siècle, quand le panorama comptait parmi les formes les plus populaires des attractions de masse (Oettermann, 1980 ; Comment, 1993 ; Désile, 2000).

Exploité commercialement depuis la fin du 18<sup>e</sup> siècle, le panorama est un exemple paradigmatique de l'expérience d'une présence physique dans un espace virtuel. Robert Barker, qui est l'inventeur du panorama, a décrit dans le brevet déposé en 1789 l'impression que cette attraction devait exercer sur le spectateur immergé dans ces images : «they should imagine themselves, feel as if really on the very spot» (cité dans : Uricchio, 1997). Le panorama n'avait donc pas l'ambition de proposer une image parfaitement réaliste, mais de donner l'impression que le spectateur était lui-même présent à l'endroit

représenté. Tout l'aménagement du panorama tendait vers l'obtention de cet effet-là.

### Coupe transversale d'un panorama



Comme vous pouvez le voir dans l'image que voici (la coupe transversale d'un panorama), le spectateur arrive d'une rue en plein jour, puis passe par un couloir obscur et un escalier en colimaçon avant d'aboutir au milieu d'un grand espace circulaire. Si la traversée du couloir et de l'escalier désoriente un peu le spectateur, celui-ci retrouve une position plus stable au moment d'arriver sur la plate-forme violemment éclairée. Le spectateur se sent absorbé dans un monde différent, à savoir le monde qui se trouve représenté par le tableau circulaire accroché aux parois du panorama. Ce tableau, qui embrasse l'horizon complet du regard, a une longueur d'environ 120 mètres et une hauteur de 15 mètres. Il est accroché à quelque 38 mètres de l'endroit où se trouve ce spectateur. Le sujet représenté peut varier, mais il s'agit souvent d'un paysage, d'une vue maritime, d'un panorama urbain ou d'un champ de bataille, et la plate-forme sur laquelle se trouve le spectateur fait partie du monde représenté par la toile. Souvent, la plate-forme offre un point de vue surélevé, elle ressemble à un mirador, au pont d'un navire ou encore au sommet d'une colline permettant d'inspecter les environs. Le bord supérieur du tableau est caché derrière un rideau ou un toit, tandis que son bord inférieur est dissimulé par ce qu'on appelle le « faux terrain », qui assure la continuité de la réalité de la plate-forme et la fiction du tableau. L'illusion de l'ensemble est renforcée par les jeux variables de la lumière du jour sur le toit en verre qui couvre tout le bâtiment. Tout ce dispositif tend à une mise en scène du spectateur de manière à ce que celui-ci, comme le dit Parker, « s'imagine être présent à l'endroit même qui se trouve représenté ».

L'illusion visuelle du panorama est basée sur l'effacement des frontières du tableau, qui deviennent invisibles. En effet, dès que le spectateur cesse de voir les frontières de l'écran et qu'il perd ainsi toute référence au monde

extérieur, il croit vraiment que ce qu'il perçoit n'est plus une fiction, mais le réel. A cela s'ajoute que le spectateur a la possibilité de se déplacer sur la plate-forme. Pour cette raison, le spectateur pense qu'il est lui-même « l'origine » de ce qu'il voit, tout en ayant l'illusion de se trouver avec son propre corps dans le monde virtuel du panorama.

Dans beaucoup de récits et de témoignages sur le panorama, il est question d'expériences physiques souvent très fortes (voir : Oettermann, 1980). Lors de la visite en 1796 de la reine Charlotte, l'épouse du roi Georges III, au panorama « La flotte russe devant le port de Spithead », on dit que la vue des navires en pleine mer lui aurait causé un véritable malaise. Les histoires de femmes ayant des accès de nausée et de vertige, voire d'hystérie, sont innombrables, tout comme les témoignages sur d'autres expériences physiques : les spectateurs croyaient entendre le bruit de la mer, les cris des mouettes ou les détonations du canon sur le champ de bataille, tout comme ils croyaient sentir les vapeurs de la poudre ou les picotements du vent de mer. Ces expériences, faut-il le souligner, ont un caractère synesthétique très prononcé.

### **Le cinéma des premiers temps**

Vous m'objecterez qu'il existe au moins une grande différence entre panorama et cinéma. Dans le premier cas, le corps du spectateur est vraiment présent : ce corps se trouve littéralement au centre de la représentation. Dans le deuxième cas, par contre, tout est mis en oeuvre pour que le corps du spectateur soit caché : la salle est obscure, le spectateur est immobile, il ne communique avec personne et ne regarde rien d'autre que l'écran.

Toutefois, les spectateurs du cinéma des premiers temps réagissaient aux images projetées sur l'écran de la même façon qu'ils avaient réagi aux panoramas. Leurs réactions sensori-motrices étaient tout aussi violentes. On dit ainsi que lors de la première projection publique des frères Lumière en 1895, des spectateurs se seraient vivement levés de leur chaise et se seraient enfuis de la salle au moment de *L'Arrivée d'un train à la gare de La Ciotat*, parce qu'ils pensaient que le train allait vraiment se jeter sur eux dans la salle.

Mais cette histoire n'est pas la seule. Des anecdotes du même genre apparaissent un peu partout, en d'autres pays comme en d'autres circonstances (voir : Bottomore, 1999). Un texte publié en 1897 dans la revue « The Optical Magic Lantern Journal » mentionne l'histoire d'une vieille femme qui, à la vue d'une voiture des sapeurs-pompiers lancée à toute allure en direction du spectateur, ne put réprimer un cri et monta par-dessus les chaises pour prendre la fuite. Et une revue anglaise de 1896 signale que le mouvement des vagues filmé dans « A rough sea at Ramsgate » était si violent que les spectateurs assis au premier rang tentaient de se protéger des éclaboussures.

Dans les exemples que je viens de citer, les spectateurs réagissent littéralement avec leur propre corps à ce qu'ils voient à l'écran. Exactement



comme les visiteurs d'un panorama, ils ont l'impression d'être présents à l'endroit même qui est représenté.

### **Deux types de mouvement**

Le cinéma des premiers temps permet de faire une distinction entre deux types de mouvement. Dans le premier type, le spectateur est lui-même immobile mais quelque chose vient à sa rencontre. Dans le second type, le spectateur est mobile et se déplace lui-même dans l'espace filmique (plus exactement : il croit être mobile et croit se déplacer lui-même).

En soi, cette situation n'est pas très originale, chaque film est construit au moyen de ces deux mouvements. Cependant, dans la plupart des cas, ces mouvements sont motivés par la logique narrative du film, si bien que le spectateur n'a pas l'impression d'être lui-même à l'origine de l'image. La question se pose dès lors de savoir si la scène de poursuite dans *Basic Instinct* est une exception à la règle ou au contraire une erreur du réalisateur.

Je ne crois pas qu'il s'agit d'une erreur. Regardons par exemple ces images qui font suite à la scène qui a donné au film sa réputation très particulière. A un moment donné Sharon Stone est interrogée au commissariat par un groupe de policiers.

Sharon Stone, dont le spectateur sait qu'elle ne porte pas de petite culotte, s'amuse à provoquer les policiers qui l'interrogent. Au moment où elle croise les jambes, elle permet que les hommes situés à droite lui regardent l'entrejambe.

Cette image est très dure, non seulement pour les hommes ainsi défiés, mais aussi pour le spectateur, qui a déjà pu voir « mieux » et « davantage » que les policiers. Quand tout de suite après, Michael Douglas ramène Sharon Stone à la maison, le spectateur voit ceci : des vagues de pluie qui l'aspergent.

Cette image est une reprise presque littérale des images du cinéma des premiers temps. Ici aussi, le spectateur a l'impression qu'une vague s'abat sur lui. Ici aussi, le spectateur a l'impression qu'il est lui-même l'origine de son regard. La scène de la vague est un bel exemple du premier type de mouvement, celui dans lequel un objet s'avance vers le spectateur. Dans la scène de poursuite, on utilise les deux types. Le premier type est utilisé dans les images où le spectateur a l'impression d'avancer lui-même sur la route. Le second type est utilisé au moment où les voitures circulant sur l'autre bande viennent à sa rencontre pour le heurter. La combinaison des deux types de mouvement renforce incontestablement l'effet sensori-moteur.

Chaque fois que l'effet sensori-moteur atteint son apogée, le film dissimule l'origine des images (la première fois dans la scène avec la caméra placée à ras du sol, la seconde fois au moment de la presque-collision avec le bus), ce qui signifie qu'à ces moments-là le spectateur se croit lui-même l'origine du regard.

### **Une nouvelle lecture à partir de Fontanille**

Comment procéder maintenant à l'analyse sémiotique de ces images ? La mention de Merleau-Ponty m'a déjà permis de faire remarquer que la perception est polysensorielle et qu'elle se construit sur « la situation que notre corps assume dans le monde ». Dans *Sémiotique du discours*, Jacques Fontanille renvoie à Benveniste pour caractériser ce rapport du corps à son environnement comme un champ de positions (1998, p. 95-100). Dans ce champ, il propose ensuite de distinguer quatre propriétés élémentaires :

- (i) le centre de référence
- (ii) les horizons du champ
- (ii) la profondeur du champ
- (iv) les degrés d'intensité et de quantité propres à cette profondeur.

Je voudrais maintenant commenter chacune de ces propriétés en les rattachant au débat sur les expériences sensori-motrices dans *Basic Instinct*.

(i) Le centre de référence du champ positionnel peut être défini comme le corps sensoriel. Ce corps sensoriel n'est pas littéralement le corps du spectateur assis dans la salle dont j'ai parlé jusqu'ici. Le centre de référence n'est ni une personne, ni un acteur, mais doit être considéré comme un corps qui sent, une pure présence, que Fontanille nomme parfois l'actant positionnel. Le centre de référence n'a pas encore de propriétés qui permettent de l'identifier comme un sujet ou comme un acteur, puis de l'insérer dans une structure narrative. Fontanille postule même qu'il s'agit moins d'un actant que d'un proto -actant. En effet, la seule présence dont dispose l'actant positionnel est celle de servir de centre et de point de référence dans le champ, ce qui signifie que l'actant positionnel représente un stade antérieur à la véritable formation des actants.

(ii) Depuis ce corps sensoriel, lequel se trouve donc au centre du système, s'étend un champ positionnel, qui se prolonge jusqu'aux horizons de ce champ. En l'absence de tels horizons et partant en l'absence d'étendue, le centre du champ positionnel serait seulement capable d'être tendu vers lui-même, et dans ce cas il n'y aurait rien d'autre qu'une pure intensité émotionnelle et proprioceptive. La manifestation des horizons et de l'étendue entraîne un double effet : d'une part le centre se tend vers son environnement, d'autre part il se manifeste aussi un décroissement de l'intensité. Simultanément, cette ouverture à l'environnement fait naître la possibilité de déterminer la distance qui sépare le centre des horizons. Et cette distance introduit à son tour la troisième propriété du champ, à savoir la profondeur.

(iii) La profondeur du champ est définie comme la distance perçue ou sentie entre le centre et les horizons. Cela signifie qu'il existe entre ce centre et ces horizons une tension qui ne peut être observée qu'à travers des variations d'intensité et de quantité de cette profondeur, chose qui, à son tour, introduit la quatrième propriété du champ.

(iv) Celle-ci concerne le fait que la profondeur ne peut être perçue que dans la mesure où il existe des variations de degrés d'intensité et de quantité propres à cette profondeur. Ces variations naissent d'un changement dans l'équilibre du champ positionnel, soit par un mouvement des horizons au centre, soit inversement du centre aux horizons. La profondeur n'est donc pas une position, mais une catégorie dynamique qui se manifeste dans les mouvements qui se produisent entre le centre et les horizons du champ positionnel.

Ces mouvements permettent de distinguer entre deux types de profondeur que Fontanille définit respectivement comme profondeur *progressive* et profondeur *régressive*. La profondeur progressive se déplace du centre à un point de référence connu et peut donc être mesurée et prédite à partir de la position de référence du discours. L'actant positionnel est capable d'évaluer la distance en profondeur si bien qu'il n'existe aucune incertitude quant à la vitesse ou à la direction du mouvement. La plupart des mouvements de caméra au cinéma relèvent de cette profondeur progressive et sont motivés de manière non problématique par la logique narrative. Dit autrement : la profondeur progressive est une profondeur cognitive qu'il est possible d'évaluer, de mesurer et de prédire. La profondeur régressive par contre ne possède pas un tel point de référence par rapport auquel la profondeur se déplace en direction du centre. Dans un tel cas, l'actant positionnel n'a donc pas la possibilité d'évaluer la profondeur : tout ce qu'il lui est possible de faire, c'est de la sentir et d'en faire l'expérience. C'est ce qui arrive dans les cas d'acrophobie ou d'agression venue de l'extérieur. A cause de cette profondeur régressive, le centre du champ positionnel perd littéralement ses repères ou est pris de panique parce que quelque chose se rapproche de lui. Les scènes de poursuite et de la vague dans *Basic Instinct* peuvent être vues comme des exemples d'une telle profondeur régressive.

Afin d'éviter tout malentendu, il convient de préciser qu'il s'agit toujours ici de mouvements très abstraits et d'actants positionnels qui sont seulement capables de sentir l'intensité ou l'étendue du champ positionnel, d'une part, et la proximité ou la distance des horizons, d'autre part. Nous parlons en d'autres termes d'une première prise de position de l'instance du discours dans un champ plein de tensions et de modulations de présence. Il s'agit de sensations de variations en intensité et extensité, qui précèdent la naissance de la signification et constituent la base de la mise en discours et de la mise en place de l'instance du discours et de syntaxe figurative du discours.

Qu'il soit question ici de synesthésie, résulte clairement du fait que ces expériences sensori-motrices sont causées par une combinaison de sensations visuelles et auditives. Jusqu'ici, nous avons parlé essentiellement des images visuelles au cinéma, mais il va sans dire que la bande-son joue elle aussi un rôle clé. Il suffit d'écouter la bande-son de la scène de poursuite analysée : ici aussi, il est facile de percevoir comment les variations de distance, de rythme, de volume, mais aussi de place à partir de laquelle le son est entendu (à l'intérieur ou à l'extérieur de la voiture) suscitent des expériences sensori-motrices très violentes.

Merleau-Ponty signalait déjà que nos expériences sensori-motrices ne restent pas limitées aux mouvements externes du corps, mais qu'elles produisent aussi des mouvements intérieurs. Il en cite pour exemple les réactions physiques engendrées par la durée excessive d'un plan. Il cite aussi Roger Leenhardt :

Vous apprendrez à connaître ce malaise à la poitrine que produit une vue trop longue qui « freine » le mouvement ou ce délicieux acquiescement intime lorsqu'un plan « passe » exactement [...]

Il est donc très important que le rythme d'un film soit juste. Un rythme mal choisi, vous le savez, nous met mal à l'aise ou nous frustre. Les mouvements du film et dans le film impliquent des passions et des émotions. Par exemple des sentiments euphoriques de « libération », de « soulagement », voire de « bonheur », ou des sentiments dysphoriques « d'irritation », de « peur », « d'inquiétude » ou de « gêne ». Ici encore, nous parlons toujours des expériences sensorielles de l'actant positionnel, qui finissent par être représentées dans les expériences spatio-temporelles des acteurs du discours et des sujets énonciatifs. Les modulations subies par le corps dans le champ de présence ne sont donc pas seulement liées à de vrais mouvements, c'est-à-dire à des mouvements physiques, mais aussi à des mouvements intérieurs de nature émotionnelle, affective et passionnelle.

Il résulte de tout ceci que les sensations de profondeur (par exemple : l'orientation, la distance, le tempo) constituent la base de la sémantique du discours, des rapports spatio-temporels, de la construction des personnes et des objets, des transformations, thèmes et passions du discours. Nous disons par exemple qu'il y a une « distance » entre des personnes, que nous « descendons » dans nos souvenirs ou que quelqu'un est un être « supérieur », etc.

Corollairement, il est possible de conclure aussi que les propriétés du champ positionnel ne sont pas automatiquement liées à telle ou telle substance sensorielle. Le tempo, le rythme, la distance sont aussi des propriétés que nous retrouvons dans plusieurs substances sensorielles. Regarder un film est une expérience polysensorielle.

### **Retour au film**

Pour clore mon histoire, j'aimerais bien revenir aux deux scènes déjà commentées de *Basic Instinct*, qui ont en commun de n'être que très peu

motivées sur le plan de la logique narrative. En effet, Sharon Stone n'a pas besoin de prendre la fuite, tout comme l'eau n'a pas besoin de retomber avec autant de violence. Ces deux scènes doivent donc avoir une autre fonction. L'une et l'autre font appel à la position et aux sensations corporelles du spectateur. L'une et l'autre font naître en lui des réactions kinesthésiques très fortes, que pour ma part je définirais volontiers comme des expériences synesthésiques indissolublement liées à la thématique du film. Comme je l'ai signalé au début, tout le film est construit autour d'un jeu d'attractions et de répulsions, c'est-à-dire de *variations de distance* entre Michael Douglas et Sharon Stone. La scène de poursuite doit donc s'interpréter davantage comme une manœuvre de séduction que comme une scène de poursuite. C'est un jeu de rapprochement et de mise à distance, dans lequel le spectateur se trouve littéralement absorbé. En même temps c'est un jeu avec toutes sortes de frontières, entre la vie et la mort ou entre l'amour et la violence. Ce n'est pas par hasard que le slogan du film est : « Au-delà du désir [...] se trouve quelque chose au-delà de tout ».

### Slogan

Le film prend pour thèmes la dépendance, la perversité, la vérité et le mensonge, et partant, le désir de prendre le contrôle et la peur de le perdre. Mais ce jeu avec les limites ne va pas sans risque : il peut arriver qu'on perde le contrôle et qu'on ait un accident, et c'est cela justement que le spectateur ressent jusque dans son propre corps.

### Références bibliographiques

- S. Austin, «Desperate to see it»: Straight Men Watching *Basic Instinct*, dans M. Stokes, & R. Maltby (Eds.), *Identifying Hollywood's Audiences* London: BF, 1999, (p. 147-61).
- J. Belton, *Widescreen Cinema*, Cambridge, Mass., London: Harvard University Press, 1992.
- S. Bottomore, The Panicking Audience?, Early Cinema and the «Train Effect». *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 19(2), 1999, p. 177–216.
- E. Branigan, *Point of View in the Cinema*, Den Haag: Mouton, 1984.
- M. Brod, *Über die Schönheit hässlicher Bilder. Ein Vademecum für Romantiker unsere Zeit*, Wien, 1967.
- M. Chion, *Audio-vision. Sound on Screen*, New York: Columbia University Press, 1994.
- M. Chion, *Un art sonore, le cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2003.
- S. Cohan, Censorship and Narrative Indeterminacy in «Basic Instinct»: «You won't learn anything from me I don't want you to know», dans S. Neale, & M. Smith (Eds.), *Contemporary Hollywood Cinema* London [etc.], Routledge, 1998, (p. 262- 279).
- A. J.-J. Cohen, «Stochastics of sex and death in Basic filmic Instinct» *Semiotica*, 112(1-2), 109–22, 1996.
- B. Comment, *Le XIX<sup>e</sup> siècle des panoramas*. Paris : Biro, 1993.

- A. Darley, *Visual Digital Culture. Surface Play and Spectacle in New Media Genres*. London and New York: Routledge, 2000.
- P. Désile, *Généalogie de la lumière : du panorama au cinéma*, L'Harmattan, Paris, 2000.
- J. Fontanille, *Sémiotique du discours*, Pulim, Limoges, 1998.
- S. Heath, Narrative Space, dans S. Heath, *Questions of Cinema*, Bloomington, London & Basingstoke: Indiana University Press; MacMillan, 1981, p. 19-75.
- L. U. Marks, *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*, University of Minnesota Press, 2002.
- L. U. Marks, *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Durham, Duke University Press, 2000.
- M. Merleau-Ponty, « Le cinéma et la nouvelle psychologie », *Sens et non-sens*, 1966, p. 85- 106.
- C. Metz, « Le signifiant imaginaire », *Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma ; 10/18* p. 9-10, Union Générale d'Éditions, Paris, 1977.
- S. Oettermann, *Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums*, Frankfurt/ Main: Syndikat, 1980.
- J. Post, «Kermis in de film. Een fascinerende grenservaring.», J. Jacobs (Ed.), *Kennis, kunstjes en kunnen. Kermis: de wondere wereld van glans en glitter*, SUN, Amsterdam (2002 a), p. 205- 20.
- J. Post, « Ponctuations et spectacle filmique », *Le cinéma au service de la science. Visio*, 7(1-2), 2002b, 125-44.
- J. Post, «Requiem for a Reader? A Semiotic Approach to Reader and Text in Electronic Literature», J. Baetens, & J. v. Looy (Eds.), *Close Reading New Media. Analyzing Electronic Literature*, Leuven University Press, Leuven, 2003.
- J. Post, «*Optische effecten in de film. Aanzetten tot een semiotische analyse*», Leuven Peeters, 1998.
- V. Sobchack, *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*, NJ: Princeton University Press, Princeton 1992.
- V. Sobchack, *What My Fingers Knew, The Cinesthetic Subject, or Vision in the Flesh. Senses of Cinema*, 5, 2000.
- W. Uricchio, *Ways of Seeing: the New Vision of Early Nonfiction Film*. Dans N. Klerk, & D. Hertogs (Eds.), *Uncharted Territory. Essays on Early Nonfiction Films*, Amsterdam, Stichting Nederlands Filmmuseum, 1997, p. 119-31.

## La matière picturale aux origines des effets rhétoriques de synesthésie

Odile Le Guern  
*Université-Lumière- Lyon 2*

Un beau texte s'entend avant de sonner. C'est la littérature. Une belle partition s'entend avant de sonner. C'est la splendeur *préparée* de la musique occidentale. La source de la musique n'est pas dans la production sonore. Elle est dans cet Entendre absolu qui la précède dans la création, que composer entend, avec quoi composer compose, que l'interprétation doit faire surgir non pas comme entendu mais comme entendre. Ce n'est pas un vouloir dire ; ce n'est pas un se montrer.

C'est un Entendre pur.

Pascal Quignard, *Vie secrète*  
Gallimard/folio, 1998, p. 58-59.

Ce que dit Quignard de la musique, nous voudrions l'appliquer à la peinture. En nous engageant dans la problématique de la matière, nous poursuivions le but de retrouver le visuel dans le visible, car la matière est, dans le visible, ce qui permet sans doute d'atteindre le visuel (Didi-Huberman), de retrouver « cette voie de la Figure » à laquelle Cézanne donne le nom de sensation, de « libérer la Figure », pour atteindre le « figural » (Deleuze), pour échapper à l'emprise du figuratif ou à la tentation de l'abstraction, deux démarches de peinture qui tournent le dos à la sensation pour lui préférer la conceptualisation.

L'image figurative, tout investie du rôle de représentation, ne nous a guère habitués à considérer la matière qui la constitue en tant qu'objet de perception. Engagée dans le processus de mimesis et jouant le jeu de la transitivité<sup>1</sup>, assurant pleinement cette fonction de renvoi à autre chose

---

<sup>1</sup> Les termes de « réflexif » et « transitif » sont à prendre avec le sens que leur donne Louis Marin : « représenter signifie se présenter représentant quelque chose. Toute

qu'elle-même, qui lui assure son statut de signe, elle nous invite la plupart du temps à voir au-delà d'elle-même. Sans quitter tout à fait la sphère de la figurativité, nous voudrions nous arrêter sur cet en deçà du visible que propose l'image picturale par l'intermédiaire de la matière dont elle est issue, sur cette mise en présence de l'image, comme fait de représentation d'un univers, par rapport au sujet qui la reçoit par la matière, plutôt que sur la mise en présence illusoire d'un univers représenté.

Diderot écrit à propos de *La Raie* de Chardin<sup>2</sup> : « L'objet est dégoûtant, mais c'est la chair même du poisson, c'est sa peau, c'est son sang ; [...] Ce sont des couches épaisses de couleur, appliquées les unes sur les autres, et dont l'effèt transpire de dessous en dessus [...] Approchez-vous, tout se brouille, s'aplatit et disparaît. Éloignez-vous, tout se crée et se reproduit »<sup>3</sup>. Diderot, loin de décrire des formes mimétiques, loin de toute tentation de raconter ou de juger des actions, puisqu'il s'agit d'une nature morte, pénètre dans la matière même de la peinture de Chardin, matière qui « ne s'arrange en formes identifiables qu'à partir d'une certaine distance : en deçà, le « faire », au-delà les « formes imitatives ». Le texte de Diderot traduit « cet effort de mise au point focal », cette recherche « d'une ligne de démarcation entre une zone de visibilité de la peinture et une zone de lisibilité du tableau »<sup>4</sup>. Daniel Arasse le rappelle : Vasari avait déjà écrit à propos des dernières œuvres du Titien, qu'elles étaient « faites à grands coups, peintes en gros et à force de taches » et « qu'on ne peut pas les voir de près », et Daniel Arasse de commenter : « Or il est clair qu'on peut bel et bien les voir de près, qu'on y voit même alors ce qu'on ne voit pas de loin, l'action du peintre et la gestation de l'œuvre. [...] En opérant, de près, la confusion entre voir et reconnaître, Vasari confirme le primat de l'ordre des signes dans la représentation mimétique »<sup>5</sup>.

### **Entre matière picturale et matière des objets du monde.**

Nous avancerons une autre réflexion de Diderot pour cerner notre objet. Pour le *Salon* de 1763, Diderot écrivait : « ce que le peintre broie sur sa palette, ce n'est pas de la chair, de la laine, du sang, la lumière du soleil, l'air

---

représentation, tout signe représentationnel, tout procès de signification comprend ainsi deux dimensions que j'ai coutume de nommer, la première, réflexive : se présenter, et la seconde, transitive : représenter quelque chose ; deux dimensions qui ne sont guère éloignées de ce que la sémantique et la pragmatique contemporaines ont conceptualisé comme l'opacité et la transparence du signe représentationnel ». Voir à ce sujet « Le cadre de la représentation et quelques-unes de ses figures », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, été 1988, p. 63.

<sup>2</sup> Vers 1726, huile sur toile, 114 X 146, musée du Louvre. Morceau de réception de Chardin à l'Académie en 1728.

<sup>3</sup> *Salon* de 1763, à propos de *La Raie* de Chardin.

<sup>4</sup> Les termes sont de Roland Recht dans *Le Texte de l'œuvre d'art : la description*, Presses Universitaires de Strasbourg, Musée d'Interlinden, Colmar, 1998, p. 15.

<sup>5</sup> D. Arasse, *Le Détail*, Champs/Flammarion, 1996, p. 275.



de l'atmosphère, mais des terres, des suc de plantes, des calcinés, des pierres broyées, des chaux métalliques », ce qui ne l'empêche pas d'écrire quelques pages plus loin : « O Chardin ! Ce n'est pas du blanc, du rouge, du noir que tu broies sur ta palette : c'est la substance même des objets, c'est l'air et la lumière que tu prends à la pointe de ton pinceau et que tu attaches sur la toile ». L'hésitation de Diderot nous amène à rappeler l'opposition posée par Wölfflin, entre le style linéaire ou objectif et le style pictural ou subjectif : « la première [la présentation linéaire] nous donne les choses telles qu'elles sont, la seconde [la présentation picturale] telles qu'elles paraissent. [...] Il est un style objectif en soi, qui s'applique à saisir les choses et à les rendre agissantes par ce qu'elles ont de solide et de palpable. Il est un autre style que l'on peut nommer subjectif et qui a pour principe de présenter l'*image* des choses ; c'est cette image que l'œil perçoit comme vérité, bien qu'elle n'ait souvent que peu d'analogie avec la forme réelle des objets.

Le style linéaire est celui d'une certitude plastiquement éprouvée. La limitation des corps, à la fois vigoureuse et claire, donne au contemplateur l'assurance de toucher la réalité avec les doigts ; [...] En revanche, le style pictural a renoncé plus ou moins complètement à présenter la chose telle qu'elle est. [...] C'est l'*apparition* de la réalité qui est maintenant captée, [...] L'un est l'art de ce qui est, l'autre l'art de ce qui paraît »<sup>6</sup>. Cette distinction nous avait permis, dans notre approche de la représentation des textiles, d'opposer à notre tour deux modalités du regard<sup>7</sup> : le toucher du regard, qui concerne l'espace représenté (le plan du contenu, les objets représentés et catégorisés) et le regard touché par l'espace de représentation (plan de l'expression). C'est dans le deuxième cas de figure, lorsque le sujet percevant ne s'en tient pas au sentir de ce que représente l'image, mais qu'il se sent sentir et se voit en train de voir qu'il est véritablement atteint par l'image. Antérieurement il y a bien sûr l'œil du peintre « ému par un certain impact du monde et [qui] le restitue au visible par les traces de la main »<sup>8</sup>, qui lui donne une forme tangible à l'intention d'un spectateur. Par la matière picturale, il extériorise et concrétise ce regard du dedans pour rejoindre celui du spectateur et le propos consiste moins à dire la chose représentée qu'à assurer et affirmer sa visibilité (dire que la chose est visible), lieu d'ancrage d'un éventuel partage d'émotion entre le peintre et le spectateur.

---

<sup>6</sup> Heinrich Wölfflin, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, Gérard Monfort, 1989, p. 23-26.

<sup>7</sup> Je n'entre pas encore dans l'opposition proposée par Herman Parret entre l'œil et le regard : « Face à l'œil, il n'y a que le visible ; face au regard il n'y a que le visuel [...] Avec le visible on est dans le règne de l'*optique*. Mais n'est pas l'œil et le visuel n'a rien de purement optique », *VISIO*, « De l'invisible comme présence », vol. 7, N°3-4, 2002-03, p. 64.

<sup>8</sup> Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit*, Folio, 1964, p. 26

### **Matière picturale, geste pictural, instruments et support de la peinture.**

Matière, s'agissant de peinture, il faudrait envisager au moins trois choses : le support (toile, bois, papier, enduit qui recouvre le mur, etc.), la matière picturale elle-même (peinture à l'huile, aquarelle, etc) avec les qualités qui lui sont propres (l'épaisseur de son empâtement ou sa fluidité, son opacité ou sa transparence - nous y reviendrons - sa rugosité ou son caractère lisse, etc), la manière de l'appliquer, par des instruments (pinceau, couteau, pochoir, etc), mais aussi en envisageant le geste pictural, la rapidité d'exécution du tableau, le rythme ou plus exactement l'amplitude de la touche. Tous ces éléments sont parfois laissés de côté car, s'ils sont articulés en substance de l'expression par leur prise en charge par un mode d'expression sémiotique particulier, la peinture en l'occurrence, ils n'accèdent pas nécessairement au statut de forme de l'expression, ne semblent pas participer au projet de signification, parce qu'ils n'entrent pas dans cette relation de présupposition réciproque entre les deux plans de l'expression et du contenu. Ils pourraient rester de simples marqueurs stylistiques, à moins qu'on ne les engage sur la voie d'une participation à un mode particulier de saisie des données visuelles, d'une forme de relation esthétique, entre le sujet pris dans la contemplation esthétique et l'objet, de l'établissement d'un contact haptique, reposant sur une forme d'empathie avec l'œuvre. La signification serait ailleurs, non au niveau de l'énoncé mais à celui d'une forme d'énonciation, et plus particulièrement de la réception puisque nous envisageons les choses en termes de rhétorique.

### **Première duplicité de la matière, entre visible et visuel.**

Didi-Huberman écrit dans *Devant l'image* : « Refendre la notion d'image, [...]. Ce serait revenir à un questionnement de l'image qui ne présupposerait pas encore la « figure figuré » – [...], mais seulement la *figure figurante*, à savoir le processus, le chemin, la question en acte, faite couleurs, faite volumes [...]. Il faudrait, [...], ouvrir son œil à la dimension d'un regard expectatif : attendre que le visible « prenne », et dans cette attente toucher du doigt la valeur *virtuelle* de ce que nous tentons d'appréhender sous le terme de visuel. Serait-ce donc avec du temps que nous pourrions rouvrir la question de l'image ? [...]. Il y a un travail du négatif dans l'image, une efficacité « sombre » qui, pour ainsi dire, creuse le visible (l'ordonnance des aspects représentés) et meurtrit le lisible (l'ordonnance des dispositifs de signification). [...] ce travail ou cette contrainte peuvent être envisagés comme une *régression*, puisqu'ils nous ramènent, [...], vers un en deçà, vers quelque chose que l'élaboration symbolique des œuvres avait pourtant bien recouvert ou remodelé.

Il y a là comme un mouvement *anadyomène*, mouvement par lequel ce qui avait plongé resurgit un instant, naît avant de replonger bientôt : c'est la *materia informis* lorsqu'elle affleure de la forme, c'est la présentation lorsqu'elle affleure de la représentation, c'est l'opacité lorsqu'elle affleure de

la transparence, c'est le visuel lorsqu'il affleure du visible»<sup>9</sup>. G. Didi-Huberman propose une dialectique du regard, entre savoir et voir, où le savoir opère une sorte de débrayage entre l'image et le reste du visible, entre la manière de percevoir le reste du visible et les modalités du regard dans lesquelles nous engage l'image. Le sujet est dessaisi des premières pour envisager l'image en voie de visibilité par la prise en compte du visuel. Par ce terme, il désigne, semble-t-il, ce qui, dans l'image, manifeste « la genèse de la visibilité au sein du visible »<sup>10</sup>, le lieu aussi d'une forme de résistance de l'image à toute conceptualisation : une couleur, une texture, ne réfèrent encore à rien, le lieu donc d'une possible ou virtuelle émergence du visible. La catégorie esthétique du visuel relève de l'événement, ce mot « événement » qui inscrit la problématique de la matière dans celle de la temporalité et qu'Herman Parret reprend également : « Le visible est l'élément-signé, un signifiant quasi tangible, matériel, fortement lié à son signifié représenté. Sont visibles aussi bien la matière qui frappe, qui blesse l'œil, que la diégétique signifiée. Le visible est le *produit* concret et matériel d'un *événement* qui lui-même, en tant que tel, n'est pas visible »<sup>11</sup>. La matière semble encore se ranger du côté du visible, et elle est aussi ce qui permet à l'image d'atteindre cette visibilité. Il y aurait donc la matière « événement » et la matière « produit ». Et ce que nous avons appelé l'effet de matière, en nous plaçant donc dans une perspective rhétorique de la réception, va opérer différemment selon que l'on envisage la matière comme événement ou comme produit<sup>12</sup>. Comme produit, nous aimerions dire qu'elle est du côté du style linéaire et objectif de Wölfflin, propre à une catégorisation des objets et non à une catégorisation de la perception des qualités des objets, du côté de « l'apparence des choses », cette *apparence* qui relève « d'une perception conventionnelle et purement inférentielle des choses ». Cette matière-là (peinture à l'huile et pinceau fin pour Van Eyck par exemple) serait totalement assujettie à l'iconicité transitive, au rendu des qualités d'objets et finalement de leur catégorisation. Comme événement, elle serait du côté du style pictural et subjectif, de la saisie impressionniste de l'*apparaître* sensible qui implique le sujet dans une expérience esthétique.<sup>13</sup> Mais la présentation est trop binaire car le lieu d'ancrage de cet événement est encore dans le produit, dans la concrétude de l'énoncé pictural achevé. On est encore dans le visible, mais le visible va se faire le vecteur d'indices figuratifs propres à susciter l'événement. La matière, qui donne donc du temps au regard, le temps de sa propre accommodation, et permet alors

---

<sup>9</sup> *Devant l'image*, Minuit, 90, p. 174-75.

<sup>10</sup> L'expression est de Laurent Lavaud commentant Didi-Huberman dans *L'Image*, GF, coll. Corpus, 1999, p. 188.

<sup>11</sup> Herman Parret, « De l'invisible comme présence », *VISIO*, vol. 7, N° 3-4, 2002-03, p. 64.

<sup>12</sup> Cette présentation ôte toute tentation de mettre la matière événement du côté de la production et la matière produit du côté de la réception.

<sup>13</sup> Voir J. Fontanille, *Sémiotique et littérature*, PUF, 1999, p. 227-29.

d'atteindre le temps de l'énonciation picturale, celui de la création dans celui de la contemplation ?

### **Autre duplicité de la matière, entre opacité et transparence.**

Daniel Arasse, à la suite de Louis Marin le rappelle : « Dans sa dimension transitive, le signe est transparent à ce qu'il désigne mais sa dimension réflexive suscite un obstacle à cette transparence : ne désignant plus son référent, le signe qui se présente lui-même suscite une opacité de la représentation. Quand la peinture fait tache, quand elle se présente comme matière imageante au sein de la représentation, celle-ci devient opaque, elle ne représente plus, c'est l'« effet de rien »<sup>14</sup>. L'objet représenté ne peut être dénommé, l'image échappe à toute lexicalisation et à toute narrativisation interne. Arasse parle alors « d'opacité réflexive ». Le tableau n'est pas immédiatement image des objets qu'il représente, mais avant tout image de lui-même. La matière est ce qui, à l'observation du tableau, met le spectateur en présence de l'espace de représentation, lui en donne une « idée de chose » avant de lui en suggérer une « idée de signe »<sup>15</sup> ; et si surgit l'idée de signe, la transitivité n'opère pas forcément dans l'immédiateté. L'opacité de la matière empêche momentanément le spectateur d'atteindre l'interprétant dynamique, qui lui permettrait une lecture transitive du tableau. Elle le maintient au niveau de l'interprétant immédiat<sup>16</sup> : une relation de renvoi est sans doute réalisée, il y a signe, certes, mais de quoi ? Comme la surface de l'eau, qui se laisse pénétrer par la lumière en même temps qu'elle la renvoie, la matière relève, de l'opacité ou de la transparence, selon qu'on l'envisage en tant que telle ou dans les traitements particuliers dont elle fait l'objet, d'un tableau à l'autre ou d'une zone à l'autre du même tableau. Il y a bien sûr cette opacité abstraite qui constitue sa définition en tant que type, mais la matière peut concrètement, et dans des occurrences particulières, manifester aussi une forme de transparence. Il ne s'agit pas d'une transparence qu'on pourrait appeler transitive par rapport à l'espace représenté, celle-ci est purement métaphorique, c'est la « fenêtre ouverte sur le monde » d'Alberti. Il s'agit d'une transparence réflexive par rapport au support qu'elle laisse disparaître. Meyer Schapiro le rappelle : les peintures rupestres du paléolithique sont réalisées sur le fond non préparé de la paroi rocheuse. Les pigments restent transparents, laissant voir toutes les irrégularités du support, les creux, les bosses, utilisées parfois pour rendre le volume musculaire d'un animal. Mais à part cette exploitation du relief, la chair de l'animal et la roche restent deux choses bien différentes, car l'une relève d'une référence sur laquelle porte un projet figuratif, c'est l'espace représenté, l'autre relève clairement de l'espace de représentation, et l'iconicité entre les deux ne repose que sur cette boursoufflure de la roche. Elle suffit à optimiser la mise

---

<sup>14</sup> D. Arasse, *Le Détail*, p. 277-280.

<sup>15</sup> *Logique* de Port-Royal, 1<sup>e</sup> partie, ch. IV. 1683. La source en est le *De doctrina christiana* de Saint Augustin, livre II, ch. 1.

<sup>16</sup> Pour reprendre la terminologie de Peirce.

en présence de l'animal alors que la transparence des pigments en rappelle une autre, celle de l'espace de représentation. La perception du support en arrière-plan de la représentation figurative donne, sur l'axe de la profondeur, une limite suffisante pour que la transitivité cède le pas à la réflexivité, limite qui sera relayée par le cadre comme limite de surface lorsque justement la matière picturale devenue trop opaque par rapport au support, pour rentrer dans le jeu de la transparence du plan pictural par rapport à la référence, effacera tout contact du spectateur avec l'objet tableau<sup>17</sup>. Et curieusement, cette opacité-là va servir la transitivité de la représentation.

### **De la matière du support à la matière picturale.**

Il arrive que la transparence de la matière picturale permette à certaines zones du tableau d'entraîner paradoxalement le spectateur dans la circularité du plastique et de l'iconique, parce que la toile support, toujours perceptible, coïncide avec le motif d'un vêtement par exemple. Mais il est vrai que la verticalité de la toile, et donc le caractère orthogonal des fils de trame et de chaîne alors que les plis du vêtement offrent plusieurs points de vue, relativise l'iconicité figurative : la toile support ne peut jamais être tout à fait la toile du vêtement. Par ailleurs, la toile support manifestant sa présence en d'autres lieux du tableau, c'est bien le contact du spectateur avec le tableau qu'elle privilégie et non celui du spectateur avec l'espace représenté. Il arrive que la matière issue directement des matériaux du monde et d'une grande opacité, telle que l'utilise Dubuffet par exemple, puisse nous laisser croire un instant à une iconicité objective ou transitive, mais la matière n'est jamais assujettie à un quelconque projet figuratif chez Dubuffet. Aucun effet de perspective dans ces paysages, ce qui rend ambiguë toute interprétation de l'espace. S'agit-il<sup>18</sup> d'une vue cavalière qui saisit un paysage à une certaine distance ? S'agit-il d'une coupe géologique, qui induit une proximité de lecture ? Le spectateur déchiffre dans chaque empâtement de ce paysage fossile d'indéfinissables présences, qui l'oblige à passer du global au local, du paysage singulier à ses constituants pluriels. Mais la matière, chez Dubuffet dans la période des matériologies, c'est de la terre, de la boue mélangée aux pigments, si bien que la matière picturale n'est plus vraiment le signe d'un autre matériau des objets du monde, elle est le paysage, de manière synecdochique, par l'un de ses constituants. Curieuse opacité de la matière, qui se sert des matériaux du monde, non pas pour montrer le monde mais le travail du peintre sur le monde.

---

<sup>17</sup> Voir Meyer Schapiro, *Style, artiste et société*, Gallimard, coll. « Tel », 1982.

<sup>18</sup> Dubuffet, *Paysage blond*, 1952, huile sur isorel, 114X146, Musée des Beaux-Arts de Lyon, Dubuffet, *Jardin au sol*, novembre 1958, 24X37, Coll. Fondation Dubuffet, Paris.

### **La matière, entre iconicité des objets et iconicité des conditions de leur perception.**

La contemplation de la surface picturale permet au spectateur d'appréhender l'espace représenté et l'espace de représentation par la touche, qui fut d'abord la manifestation d'un contact entre le peintre et le monde avant d'être le relais nécessaire entre les qualités sensibles des objets représentés et le spectateur. La touche est le témoignage des conditions de leur perception par le peintre, qui souhaite ainsi les partager avec le spectateur, par l'intermédiaire de la matière picturale et de son traitement. Je prendrai pour exemple un tableau de Claude Monet, *Mer agitée à Étretat*<sup>19</sup>. Devant la persistance du mauvais temps, nous dit-on dans le *Guide des collections*, Monet se résigne à peindre depuis l'hôtel où il réside. La falaise et la porte d'Aval constituent l'arrière-plan, alors que le port d'échouage des bateaux et trois caloges, occupent le premier plan du tableau<sup>20</sup>. Même juxtaposition de touches courtes et rapidement appliquées sur l'ensemble de la toile, touches aux formes de virgule plus ou moins incurvées, selon qu'il s'agit des stratifications naturelles de la falaise ou de l'agitation des vagues, du minéral ou de l'eau, du statique ou du dynamique, du silence ou du bruit. Mais la falaise se laisse contaminer par la mer en tempête et elle en répercute le mugissement et le mouvement. Fait de synesthésie, l'écho est à la fois sonore et visuel, et passe, bien sûr, par cette touche que l'on n'imagine, à aucun moment, appliquée selon un mouvement ample et lent. Cette touche dit aussi le rythme, sans doute rapide, du geste du peintre sur la toile et se fait à la fois signe iconique de l'agitation des éléments et signe indiciel de l'exécution du tableau. Il s'agit moins pour le peintre de nous parler des objets, la falaise, la mer, qui entretiennent des relations sémantiques contraires, que de les unir dans une même perception, dont le sujet et les circonstances sont temporellement, accidentellement déterminés. Et la touche fonctionne ici moins pour dire des qualités propres aux objets, les stratifications du calcaire et le déchaînement de la mer, que pour dire la perception de ces qualités et les conditions de cette perception. Toute la toile est marquée par cet effet de vibration, qui marque l'ensemble du paysage et que l'on retrouve jusque dans le traitement du chaume qui recouvre les caloges. Gustave Courbet a peint à peu près le même paysage, mais le projet esthétique est tout autre<sup>21</sup>. Les circonstances météorologiques ne sont pas les mêmes, et l'atmosphère apaisée de *La Falaise d'Étretat après l'orage* permet à Courbet de dire les choses dans leur être, de les montrer dans leur substance, en leur rendant toute leur autonomie par rapport aux accidents ou aux circonstances de leur perception. La comparaison des deux tableaux nous

---

<sup>19</sup> Claude Monet, *Mer agitée à Étretat*, huile sur toile, 81X100, 1883, Musée des Beaux-Arts de Lyon.

<sup>20</sup> La description de *Mer agitée à Étretat* pour le *Guide des collections* du Musée des Beaux-Arts de Lyon, RMN, 1998, a été rédigée par Dominique Brachlianoff.

<sup>21</sup> Gustave Courbet, *La Falaise d'Étretat après l'orage*, 1870, huile/toile, 133X162, Musée d'Orsay.

amène à dire que la composante plastique fonde deux formes d'iconicité différentes, celle relative aux objets, et propice à une catégorisation des objets, et celle relative au sujet inscrit dans les conditions particulières de leur perception, celle concernant la représentation des objets pris dans un projet d'illusion référentielle et celle concernant les circonstances de leur réception. Il y a donc cette matière picturale au service du rendu des matières représentées et qui me permet de toucher du regard. Elle n'est que l'instrument de ce style « objectif » dont parle Wölfflin, qui opère cette conjonction entre le sujet percevant et l'espace représenté, c'est-à-dire le contenu figuratif du tableau, en même temps qu'elle opère cette disjonction entre le même sujet et l'espace de représentation ou l'image dans sa matérialité. Cette matière picturale fait le jeu de la transitivité. Puis, il y a cette matière qui, de l'intérieur du tableau, vient toucher le spectateur, matière « produit » certes, mais qui témoigne de l'action de cette matière « événement », qui permet au regard de « s'aventure(r) au-delà de la figuration et du message, au-delà d'une diégétique qui discourt et d'une anecdote accaparante »<sup>22</sup>, qui révèle le visuel et la fonction réflexive ou « autoréférentielle » de la représentation. C'est sans doute la seconde démarche, qui permet au spectateur de « s'approprier » le tableau, à la fois espace représenté et espace de représentation, le tableau devenant le lieu d'un partage de la perception entre le peintre et le spectateur.

### **La matière, de la surface au détail**

Mais si Monet parvient à cet effet de disjonction entre le spectateur et l'univers de référence au profit des conditions de sa perception première par le peintre et donc au profit du tableau par un traitement homogène de la surface, il est aussi des cas où cette disjonction se réalise à la faveur d'un détail, « iconique » ou « pictural »<sup>23</sup>, à la faveur d'une rupture, d'un écart ou d'un « incident figuratif »<sup>24</sup>. Reprenant les réflexions de Greimas dans *De l'imperfection*, J. Fontanille rappelle que « L'analyse du discours en acte doit rechercher d'abord les « esthésie », ces moments de fusion entre le sujet et le monde sensible [...] que les esthésies n'adviennent pas dans les grands ensembles signifiants [...] ; en revanche, le « fragment », le « détail », un décalage minime, l'incident figuratif le plus mince, sont plus appropriés à une analyse des esthésies [...] L'intentionnalité repose alors sur cette non-coïncidence entre l'apparence et l'apparaître, et sur la tension qu'elle induit. [...] entre ce qui est visé (l'apparaître, révélé par l'esthésie) et ce qui est saisi (l'apparence) [...] entre l'apparence actuelle et l'apparaître virtuel ou potentiel »<sup>25</sup>. On pense aussi au problème que se posait Bacon : « comment faire pour que ce que je peins ne soit pas un cliché ? Il faudra assez vite faire

---

<sup>22</sup> Les termes sont d'H. Parret, « De l'invisible comme présence », *VISIO*, vol. 7, N° 3-4, 2002-03, p. 63.

<sup>23</sup> L'opposition est de D. Arasse, *Ibidem*.

<sup>24</sup> J. Fontanille, *Ibidem*.

<sup>25</sup> J. Fontanille, *Ibidem*, p. 229-230.

des « marques libres » à l'intérieur de l'image peinte, pour détruire en elle la figuration naissante, et pour donner une chance à la Figure, [...] Ces marques peuvent être dites non représentatives, justement parce qu'elles dépendent de l'acte au hasard et n'expriment rien concernant l'image visuelle : elles ne concernent que la main du peintre. Mais du coup, elles ne valent elles-mêmes que pour être utilisées, réutilisées par la main du peintre, qui va s'en servir pour arracher l'image visuelle au cliché naissant, pour s'arracher lui-même à l'illustration et à la narration naissantes. Il va se servir des marques manuelles pour faire surgir la Figure de l'image visuelle »<sup>26</sup>. Ces marques accidentelles relèvent-elles du détail tel que l'appréhende Daniel Arasse ? Nous les associons car les unes et les autres nous entraînent ensemble vers un dépassement de la figurativité au profit de la sensation. « Par l'obstacle qu'il propose à la transparence de la représentation, le détail pictural donne localement à l'image son « poids de *peinture* », cela même qui lui assure son « pouvoir permanent de sollicitation sensorielle »<sup>27</sup>. Ce pouvoir de sollicitation sensorielle incombe surtout au détail « pictural ». Le détail « iconique » relève de l'imitation. Sa visée est de reproduire ce qu'il représente, de le donner à voir dans toute sa ressemblance. Il fait signe. Le détail « pictural » « ne fait pas image ; il ne représente pas et ne donne rien d'autre à voir que la matière picturale posée sur la toile, maniée et manipulée parfois jusqu'à en être triturée »<sup>28</sup>. À propos des *Baigneuses* de Fragonard, J. Thuillier rapporte : « ces roseaux ne sont plus des roseaux, mais des traînées de pâte ». Arasse commente ainsi les propos de Thuillier : « isolé du tableau et de sa logique représentative, le détail pictural donne à voir la matière imageante en gestation, comme si elle n'était pas encore métamorphosée pour devenir transparente à ce qu'elle reproduit, prendre sa forme achevée – un embryon qui serait, en puissance, virtuellement, l'image »<sup>29</sup>. Ce détail-là, pictural donc, est « le résultat ou la trace de l'action de celui qui « fait le détail » – qu'il s'agisse du peintre ou du spectateur ». Reprenant Omar Calabrese<sup>30</sup>, Arasse définit le détail comme « programme d'action », action de la main et du regard, le détail est alors « un moment qui fait événement dans le tableau, qui tend irrésistiblement à arrêter le regard, à troubler l'économie de son parcours [...] c'est aussi un moment privilégié où

---

<sup>26</sup> Gilles Deleuze, *Logique de la sensation*, Seuil, 2002, p. 89.

<sup>27</sup> H. Damisch, *Théorie du nuage*, Seuil, 1972, p. 42, cité par Arasse, p. 284. Damisch rappelle que : « si dans les conditions ordinaires de l'échange linguistique, la visée du message pour lui-même, la mise en évidence du signifiant acoustique ou scripturaire, dans sa matérialité sensible, apparaît comme une fonction accessoire, subordonnée aux autres fonctions expressives, le langage poétique semble au contraire se caractériser par le rôle prédominant qui se trouve conféré, dans son économie générale, au côté « palpable » des signes [on reconnaît le mot de Jakobson], dont la manifestation délibérée et réglée détermine l'organisation du message ».

<sup>28</sup> D. Arasse, *Ibidem*, p. 268.

<sup>29</sup> D. Arasse, *Ibidem*, p. 274-75.

<sup>30</sup> O. Calabrese, *L'età neo-barocca*, Rome-Bari, Laterza, p. 75-77.



le plaisir du tableau tend à devenir jouissance de la peinture »<sup>31</sup>. « La matière se fait alors « opaque à la représentation » mais « éclatante par elle-même, éblouissante dans son effet de présence »<sup>32</sup>. Tout ce que dit Arasse à propos du détail pictural est, on le voit bien, réutilisable dans le cadre d'une problématique de la matière, ce que j'illustrerai par la démarche esthétique d'Olivier Debré, qui a tâtonné longtemps entre le lisible et le visible : « il allait des signes aux surfaces et réciproquement, partagé qu'il était entre la signification et l'émotion, entre le devoir d'être précis et la jouissance d'être expressif »<sup>33</sup>. Olivier Debré parle de signe non représentatif obtenu par un geste analytique, « qui tire de l'observation de son propre parcours la perception de son sens ». Ce sens ne relèverait pas nécessairement du significatif, mais bien plutôt du sensible. « Le sens sensible, au lieu de nous introduire, comme l'autre, dans le mouvement de la signification, nous jette dans l'émotion de la présence »<sup>34</sup>. Ainsi, au cours des années 60, Olivier Debré inaugure une manière de peindre qui illustre bien cette tension entre figuration et abstraction, mais qui, en même temps, va les résoudre. Ses toiles, de très grand format, sont souvent recouvertes d'aplats de couleur qui s'imbriquent les uns sur les autres, le couteau a laissé la trace des dépôts successivement rangés côte à côte. Parfois étendus de façon très fluide au point de créer des coulures, ils semblent participer à une iconicité transitive que seul le titre permet de confirmer : *Blanche de Loire d'hiver*. Parfois la pâte s'épaissit et se déchire, laissant apparaître une autre couleur, une autre texture, plus rugueuse, granuleuse. Le support est vaste mais l'investissement sémantique de la surface par le titre nous amène à convoquer la notion de cadrage, même si elle est plutôt photographique<sup>35</sup>. Cadrage paradoxalement très serré, si l'on tient compte du format de la toile, sur un élément de paysage qui permet à Olivier Debré d'atteindre ce paysagisme abstrait qui caractérise son travail. Vastitude du format et cadrage très serré contribuent à l'envahissement du regard, qui s'en trouve comblé. Mais si le cadrage serré semble mettre le spectateur dans une relation de forte proximité avec l'eau, matière des objets du monde, synecdoque du fleuve, le format impose la distance par rapport au tableau. Ce qui va rétablir une forme de proximité

---

<sup>31</sup> D. Arasse, *Ibidem*, p. 11-12. A l'opposition détail iconique/détail pictural, se superpose l'opposition détail-particulare/détail-dettaglio, dont il n'est pas tout à fait certain qu'elles soient totalement homologables. « Le détail-*particolare* est une petite partie d'une figure, d'un objet ou d'un ensemble. [...] le détail [est] aussi, inévitablement, *dettaglio*, c'est-à-dire le résultat ou la trace de l'action de celui qui « fait le détail » – qu'il s'agisse du peintre ou du spectateur ».

<sup>32</sup> A cet endroit-là, Arasse renvoie bien sûr à Didi-Huberman, *La Peinture incarnée*, Paris, Minuit, 1985, p. 92-93.

<sup>33</sup> B. Noël, *Debré*, Flammarion, 1984, p. 13.

<sup>34</sup> B. Noël, *Debré*, Flammarion, 1984, p. 9.

<sup>35</sup> Le découpage linguistique du monde nous amène à voir dans le tableau, à faire du tableau lui-même un instrument de découpage, qui instaure des limites à une référence et instaure une proxémique particulière entre espace représenté et spectateur.

favorable au partage de l'émotion, c'est « l'incident figuratif » qui s'inscrit sur la surface, le « détail pictural » de l'épaisseur de la pâte triturée qui crée l'effet de matière et dont l'intensité est d'autant plus forte que l'étendue en est moindre sur la surface du tableau. Il y a incident figuratif et effet de matière à la faveur d'une déchirure dans la pâte, qui va à l'encontre des valeurs de fluidité qui entreraient dans une démarche d'iconicité transitive. Cette non coïncidence du plan de l'expression et du plan du contenu suggéré par le titre entraîne la rupture d'une forme de contrat d'iconicité et contribue au contact du spectateur avec le tableau lui-même. Il est à noter aussi que souvent cet incident se manifeste à la lisière du tableau, à la lisière du champ visuel du spectateur, l'entraînant dans un parcours centrifuge de la surface, comme si la sollicitation qu'il constitue intervenait alors même que le regard se dirige déjà vers le tableau suivant de la salle d'exposition. Mais l'effet de matière casse en fait le lisible induit par le titre pour revenir au visible de la surface, par l'intermédiaire de l'instance du visuel qui se manifeste par cet « incident figuratif » ou ce « détail pictural », signe indiciel du geste pictural en production, signe indiciel aussi du mouvement du regard du spectateur en réception par sa position topologique dans le tableau. Pour en revenir au titre, sorte d'hypallage où seule la première étape serait réalisée : désolidariser une qualité de son objet sans la rattacher à un autre sinon au tableau lui-même au support de la toile. La couleur, thématifiée par le titre, est une qualité qui peut accéder au statut de substance puis de forme dans la mesure où elle sert un projet de signification où le signe assure cette fonction de renvoi à un objet du monde, mais qui redevient matière dans la mesure où elle est disjointe de tout objet. Cette disjonction des qualités et des objets est déjà présente dans la peinture très figurative. Deleuze rapporte l'anecdote suivante : « Déjà quand des critiques trop pieux reprochaient à Millet de peindre des paysans qui portaient un offertoire comme un sac de pommes de terre, Millet répondait en effet que la pesanteur commune aux deux objets était plus profonde que leur distinction figurative. Lui, peintre, s'efforçait de peindre la force de pesanteur, et non l'offertoire *ou* le sac de pommes de terre »<sup>36</sup>. Par le travail sur la matière picturale, le peintre opère cette disjonction entre des qualités et les objets du monde qui sont leurs lieux d'ancrage. Le tableau ne nous montrerait-il plus que des qualisignes, lieux d'ancrage à leur tour d'une émotion « pure » dans la mesure où ils sont disjoints du monde, qui passerait donc par cette matérialisation de l'image ?

## Conclusion

Le regard du peintre porté sur le monde, et qu'il a ainsi intériorisé, est appelé à être extériorisé, exprimé et donc articulé. « Nous voulons mettre au monde ce que le monde a mis en nous afin d'en devenir les créateurs »<sup>37</sup>. La toile va donc se faire le miroir de cet espace intériorisé, mais non pas sur le mode transitif, mais sur le mode réflexif, puisqu'il ne s'agit pas d'une image

---

<sup>36</sup> G. Deleuze, *Ibidem*, p. 58.

<sup>37</sup> B. Noël, *Debré*, Flammarion, 1984, p. 7

spéculaire objective mais bien subjective, qui dit une émotion première en exhibant, par la matière, les outils dont dispose la peinture et par le travail sur la matière, l'énonciation picturale, ceci afin de toucher un spectateur. Olivier Debré peint en plein air, mais comme pour Matisse, le modèle n'est pas là pour la figure mais pour la présence. C'est cet état de présence et l'émotion qui s'en dégage que le peintre nous fait partager par le travail sur la matière. Pour ce faire, le peintre crée sans doute une forme de langage, non conceptuel mais plutôt sensoriel, qui discrétise des qualités, rendues par des faits de matière disjoints des objets du monde, pour être reportées sur le tableau lui-même. Faits de matière auxquels on peut sans doute donner le statut de signe, qualisignes au sens de Peirce, dans la mesure où ils se définissent par la priméité, lieu de la vie émotionnelle, lieu de l'iconicité, et de cette iconicité de la perception dont je parlais plus haut et non d'une iconicité par rapport à des objets, lieu de la pure potentialité, de ce qui peut arriver, et notamment de cette rencontre entre le regard du peintre et celui du spectateur. La matière nous engage dans d'autres modalités du regard. Elle est ce qui, dans le visible, rend possible l'événement que constitue le visuel, ce qui rend, non pas le visible mais visible l'image (Klee), ce qui permet au spectateur d'être touché par l'image et pas seulement de toucher du regard son contenu figuratif<sup>38</sup>. Sémiotisation de la matière, qui permet d'envisager son articulation, sur l'axe paradigmatique, en catégories plastiques et en contrastes plastiques dès lors qu'elles sont projetées sur le syntagme pictural passant ainsi de l'interprétabilité à la signifiante, de la signification au sens, tout ceci par l'intermédiaire des sens.

---

<sup>38</sup> G. Deleuze, *Ibidem*, p. 43 : « A la violence du représenté (le sensationnel, le cliché) s'oppose la violence de la sensation. »

# Rhétoriques polysensorielles

## Introduction aux journées d'étude de Limoges 20-21 juin 2003

Si, de même que la synesthésie, la polysensorialité évoque en première approximation un phénomène d'association sensorielle, elle s'en distingue par de nombreux points. Au-delà d'un premier rapport de l'unité au multiple, la différence se conçoit en termes de visée : une visée synthétique et globale contre une visée analytique et locale. L'attention synesthésique est unifiante et soumet les sensations en présence à une force cohésive. L'attention polysensorielle est, au contraire, dispersive et renvoie les sensations à leur diversité. Témoignage d'une attirance, d'une tension sans confusion des sens, elle tend, par une pression discrétisante, à maintenir la discontinuité entre les sensations en présence.

Dans les arts plastiques, la notion de synesthésie accompagne les débuts de l'Abstraction. Couplage d'une majeure et d'une mineure (la vue et l'ouïe, essentiellement), ce phénomène s'incarne alors le plus souvent dans la matière unifiante de la peinture. Parce qu'elle célèbre la diversité sensorielle, la polysensorialité suggère en revanche la juxtaposition pratiquée dans ces « assemblages » de musique, de danse et d'arts plastiques désignés sous le nom d'installations ou de performances.

Si l'art du 20<sup>e</sup> siècle et sa théorisation s'offrent à elles comme un champ d'investigation privilégié, les journées d'étude de Limoges entendent dépasser les considérations historiques et stylistiques pour voir les œuvres comme des témoignages de la diversité des esthésies associatives. Dans la continuité des journées de Louvain consacrées aux « Effets de matière comme synesthésies », il s'agit de placer la synesthésie au cœur de l'expérience esthétique du sujet en voie de constitution pour l'ériger en opération constitutive de la sémiosis. Une telle conception amène à distinguer polysensorialité et synesthésie sur un trait *aspectuel*, la diversité polysensorielle s'imposant alors comme un préalable à la synthèse des sensations.

Pour ces journées d'étude de Limoges, l'ambition est de dresser un inventaire des formes polysensorielles susceptibles de rendre compte de la variété des esthésies. Une première approche montre en effet qu'une association sensorielle s'effectue nécessairement à partir d'une *opération* constitutive (mode rhétorique ou praxéologique, montage, etc). Cette typologie élémentaire peut être affinée et sous-tend alors une distinction méréologique permettant de décrire des *morphologies* spécifiques telles que la *chaîne*, la *grappe*, le *réseau* ou le *faisceau*.... Croisant ainsi les paramètres, on parviendrait, de rubriques en types, à une description sémiotique précise des phénomènes. Pourtant, au-delà d'un effort de catégorisation, l'ambition des journées d'étude est de dévoiler l'intimité de l'expérience esthétique pour rendre compte de la façon dont un spectateur s'accorde à une forme sensorielle particulière et, par cet ajustement sensible, se constitue en sujet.

A titre de simple illustration et afin de manipuler quelques critères, citons le cas d'une association sensorielle de type « habitacle », représentée à la fois par le *Merzbau* de K. Schwitters, *Le jardin d'hiver* de J. Dubuffet, *La maison* de J.P. Raynaud et les *Cellules* de L. Bourgeois. Une telle association suppose un mode opératoire de l'ordre de la praxis, le parcours à l'intérieur d'un « contenant » qui, entraînant le spectateur d'une sensation à l'autre, évoque une *chaîne* sensorielle. Si le mouvement du spectateur apparaît alors comme un principe organisateur de la chaîne, la maintenance des sensations est assurée par un double effet de contenance : l'enveloppe de la « cellule » faisant écho à l'enveloppe du corps propre. La particularité d'une telle formule n'apparaît qu'en regard du « modèle général » de la sculpture qui, par agrégation, tend toujours à former une grappe sensorielle. Dans ce second cas, le mouvement du spectateur est tout aussi déterminant. Il occasionne, de même, un déploiement spatio-temporel de l'esthésie mais sous une forme différente du fait que la maintenance des sensations, au lieu de s'effectuer à partir de l'extérieur, par l'effet de contention d'une enveloppe, vient alors de l'intérieur de la grappe.

Sur cette comparaison sommaire, on voit que l'inventaire des polysensorialités suggère qu'une égale attention soit portée aux deux instances impliquées dans l'esthésie et qui se constituent « en miroir ». On souhaite donc décrire les formes objectives des esthésies, dénombrer des unités, observer des qualités et des modes de relations, des tensions globales ou locales, des énergies et des directions. Surtout, toute association objective réclamant nécessairement sa synthèse, donc une résolution rhétorique, notre inventaire exige une exploration des formes rhétoriques élaborées par l'instance actantielle en voie de constitution. En ce sens, les journées d'étude de Limoges s'inscrivent, au-delà d'une continuité de la réflexion, dans la continuité d'une ambition déjà proclamée à Louvain : elles souhaitent contribuer à la construction d'une sémiotique objectale où le subjectif se constitue à l'aune de l'objet en vis-à-vis. Une façon d'ouvrir l'énoncé de M. Duchamp « *le spectateur fait le tableau* » à une autre perspective adéquate : « *le tableau fait le spectateur* ».

# Synesthésie et profondeur

Claude Zilberberg  
*CeReS*

[...] *La sensation est à la lettre une communion.*  
M. Merleau-Ponty

## Légalités de la synesthésie

Le statut de la synesthésie est ambivalent : elle est généralement réservée à un secteur particulier du discours littéraire : la poésie dite moderne, que la critique, par déférence et reconnaissance à l'égard de Baudelaire, fait commencer au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle. Dans cet esprit, le statut discursif de la synesthésie se rapproche de celui de la figure de rhétorique, dans la mesure où une certaine *doxa* entretient l'idée que le discours littéraire use et abuse de la rhétorique, tandis que le discours commun, si cette expression a un sens, s'en abstenait et ce, malgré l'avertissement de Dumarsais :

En effet, je suis persuadé qu'il se fait plus de figures en un seul jour de marché à la halle, qu'il ne s'en fait en plusieurs jours d'assemblées académiques. Ainsi, bien loin que les figures s'éloignent du langage ordinaire des hommes, ce serait au contraire les façons de parler sans figures, qui s'en éloigneraient, s'il était possible de faire un discours où il n'y eût que des expressions non figurées<sup>1</sup>.

La lucidité de Dumarsais nous permet de cerner notre propos : (i) négativement, il s'agit de relâcher l'exclusivité qui réserve la synesthésie au discours littéraire ; (ii) positivement, de rendre la synesthésie à la sémiotique générale, ce qui dans notre esprit signifie deux choses : la sémiotique

---

<sup>1</sup> Dumarsais, *Traité des tropes*, Paris, Le Nouveau commerce, 1977, p. 8.

générale voit dans la narrativité une possibilité conditionnée et non un modèle universel applicable « tous azimuts » ; en second lieu, la synesthésie, indépendamment de sa prise en charge par la psychologie expérimentale ou non, est justiciable, disons-nous, des catégories que la sémiotique reconnaît comme éayant et dirigeant l'émergence du sens en discours.

Le huitième vers du sonnet intitulé *Correspondances* énonce le principe :

*Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.*

que le premier tercet illustre aussitôt :

*Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants  
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,  
— Et d'autres, corrompus, riches et triomphants, (...)*

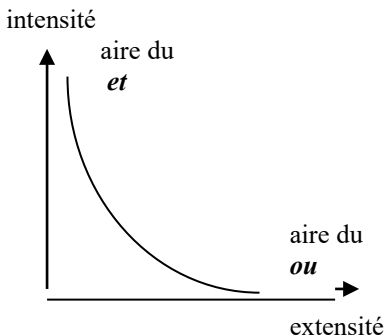
Si ce tercet procède à des opérations de mélange, le dernier tercet choisit une autre direction sémantique : celle de l'**amplification** chère à Longin dans son *Traité du sublime* :

*Ayant l'expansion des choses infinies,*

le sonnet s'achevant sur une profession de foi que la sémiotique tensive peut recevoir, à savoir que l'accroissement de l'intensité appelle, dans certaines circonstances, le **et** :

*Qui chantent les transports de l'esprit **et** des sens.*

tandis que son décroissement permet au **ou**, virtualisé dans la séquence précédente, de revenir s'installer dans le champ de présence. Soit :



Le dernier vers appréhendé comme la clef de voûte du poème laisse entendre que la synesthésie est, selon la convention que nous avons adoptée<sup>2</sup> le moment du relèvement, et l'intégration de la sensibilité et de l'intelligence, celui du redoublement. Cette association indique que la synesthésie est, dans l'esprit de Baudelaire, non seulement de l'ordre du **vécu**, mais également de l'ordre du **conçu**. L'aveu par Baudelaire de sa dette à l'égard de Hoffmann dans le *Salon de 1846* va dans ce sens :

Ce n'est pas seulement en rêve, et dans le léger délire qui précède le sommeil, c'est encore éveillé, lorsque j'entends de la musique, que je trouve une analogie et une réunion intime entre les couleurs, les sons et les parfums [...]<sup>3</sup>.

Les «*correspondances*» «*verticales*» et les synesthésies «*horizontales*» ne sont qu'un chapitre de ce qu'il appelle, dans le grand article qu'il consacre à Hugo, «*l'inépuisable fonds de l'universelle analogie*» dans laquelle les «*excellents poètes*» «*puisent*». Et la tâche du poète n'est pas, selon la leçon du poème en prose *Les foules*, la prédication, mais le discernement d'une **réciprocité** concessive entre des grandeurs de sens que la *doxa* juge elle exclusives : «*Multitude, solitude : termes égaux et convertibles par le poète actif et fécond.*»<sup>4</sup> Et dans *Mon cœur mis à nu*, on peut lire : «*La musique donne l'idée d'espace*», de même que la bonne peinture, pour lui celle de Delacroix, procure des impressions musicales.

Ainsi, pour l'auteur des *Fleurs du Mal*, les correspondances et les synesthésies, entre lesquelles il ne distingue pas toujours, ne sont pas à porter au crédit d'une subjectivité supérieure, bien que ce soit la morale explicite du poème *L'albatros*, mais doivent être reçues comme des extraits et des aspects d'une «*universelle vérité*» qui se tiendrait pour ainsi en amont de tout travail poétique individuel. Déchiffrées, les synesthésies deviennent pour le poète les manifestantes d'une «*ténébreuse et profonde unité*» : l'«*unité*» a pour espace de droit la «*profondeur*», de même que la «*profondeur*» évite la dispersion en posant pour chaque épisode sensoriel son «*correspondant*», selon un théorème qui ne prévoit pas d'exception : «*[...] tout, forme, mouvement, nombre, couleur, parfum, dans le spirituel, comme dans le naturel, est significatif, réciproque, converse, correspondant.*»<sup>5</sup>

---

<sup>2</sup> Les fonctifs de l'aspectualité tensive se présentent ainsi :

ascendance →		décadence →	
relèvement	redoublement	atténuation	amenuisement

Cf. Cl. Zilberberg, *Précis de grammaire tensive*, Tangence, n° 70, automne 2002, notamment p. 125- 129.

<sup>3</sup> Ch. Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard/La Pléiade, 1954, p. 615.

<sup>4</sup> *Idem.*, p. 295.

<sup>5</sup> *Idem.*, p. 1085.



Cette extranéité de la synesthésie par rapport à l'individualité transparait dans certains lexèmes, comme si la langue, loin de s'effrayer de la synesthésie au nom de la netteté chère à la langue classique, lui faisait bon accueil. Sans chercher à évaluer ici l'importance de cette tendance, nous ferons état de quelques exemples croisés au cours de nos recherches. Ainsi, en français, l'adjectif « criard » s'applique, en concordance avec son radical « cri », à l'ouïe, mais également à la vue ; sur ce point le Micro-Robert précise : « Qui choque la vue. Couleur criarde, trop vive ». Curieusement, pour le même dictionnaire, « sec », quand il échappe à la liquidité, est donné comme « qui manque de moelleux ou de douceur ». Une approche algébriste n'est pas impossible, laquelle, à partir de l'homologie :

**sec : humide : : dur : mou**

pose les équivalences respectives de « sec » et de « dur », « d'humide » et de « mou ». Mais cette approche a le tort, de notre point de vue, de changer seulement la question en réponse. Nous concevons le glissement de sens comme une commutation solidaire d'un déplacement dans la profondeur : **de loin**, le « sec » prévaut, mais **de près** le « dur », en vertu du toucher à portée, se substitue au « sec ».

Le « satiné » joue également sur une double sensorialité : par son radical, « satin », il renvoie au toucher, à la synesthésie euphorique immanente aux belles étoffes que nul ne se contente de simplement observer : comment les voir sans bientôt les palper ? sans actualiser aussitôt une prise en mains ? Dans le cas des peintures appliquées au pinceau sur une surface, le « satiné » relève d'un paradigme qui s'en tient à la visualité : pour le droguiste, le « satiné » alterne avec le « brillant » et le « mat ».

Le cas de « sourd » intéresse autant la vue que l'ouïe. Le Grand Robert propose sous la rubrique « par analogie » : Qui n'est pas éclatant. Teintes sourdes, tons sourds d'un tableau. V. Doux. Un vert sourd. V. Mat (Cf. Maquiller). La sourde richesse de ses tons gris (Cf. Exquis). Par méton. Lanterne sourde. Une odeur sourde (Cf. Bouffée). Ce n'est pas tout. Il est aisé de se rendre compte que la proprioceptivité et l'intéroceptivité ne sont pas moins concernées, puisque le dictionnaire fait état des syntagmes « sourde inquiétude », « sourde tristesse », « colère sourde », « sourd pressentiment », mais également de « douleur sourde ». L'hypothèse qui se fait jour au moins pour cet adjectif, c'est qu'il couvre l'esthésie tout entière, que l'extension d'un adjectif est de fait et non de droit : le nombre des domaines concernés relève non du schéma, mais du seul usage.

L'adjectif « frais » dans le neuvième vers du sonnet de Baudelaire est moins un adjectif « calorique » qu'un adjectif temporel et mnésique, si bien que le syntagme « *parfums frais* » reproduit la connexion, le « nexus » grammatical associant l'olfaction à la mnésie.

Dans ces conditions, il ne nous semble pas qu'il y ait lieu d'invoquer, comme le fait Y. Bonnefoy, un « *au-delà de la sensorialité* »<sup>6</sup> : au nom du « principe de simplicité » (Hjelmslev), l'esthésie aurait pour ressort

---

<sup>6</sup> Y. Bonnefoy, *Lieux et destins de l'image*, Paris, Le Seuil, 1999, p. 213.

paradigmatique une déclinaison distinguant trois configurations possibles et du même coup astreintes à condition[s] : (i) l'usage d'un seul sens, une « mono-esthésie », qui serait le fait de l'attention<sup>7</sup>, puisque cette dernière procède par concentration et virtualisation, si bien que la synesthésie, pour autant qu'elle n'est pas volontaire, apparaît comme le négatif de l'attention ; (ii) une « polyesthésie » associant deux ou plus de deux sens : dans le sonnet des *Correspondances* trois sens, l'odorat, la vue et l'ouïe, sont reconnus heureusement **concordants** ; sous cette convention, la synesthésie serait le cas « faible » de ce groupe ; (iii) une « panesthésie » associant au cas précédent des facultés et des sens lesquels, quoiqu'ils ne soient pas retenus dans la liste de base, ne laissent pas d'être efficaces ; ainsi le dernier vers de *Correspondances* :

*Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.*

ajoute à la poly-esthésie non seulement une pan-esthésie, mais encore, peut-être surtout le sens du *tempo* avec le sémème «transport» que le Micro-Robert identifie comme « vive émotion, sentiment passionné (qui émeut, entraîne) ; état de celui qui l'éprouve », c'est-à-dire comme vecteur des valences intensives de tonicité et de *tempo*.

La thèse du rapatriement de la synesthésie dans la langue peut être accordée et en même temps vidée de son contenu, car on pourrait objecter que les synesthésies, de même que les métaphores et les métonymies, entrent dans le système de la langue quand elles ont perdu leur efficacité, si bien que la langue serait moins le vivier des figures que leur cimetière. Quoi qu'il en soit, Cassirer estime que la «*psychologie générale moderne*» a donné raison à Herder et que la mise en opposition des différents domaines sensoriels est le fait d'un préjugé intellectualiste propre au sujet connaissant, de sorte que les dissociations opérées, la croyance à la « mono-esthésie », sont contraires à l'objet que ce sujet prétend décrire :

Dans tous ces mondes de perception les sphères des sensations visuelles et auditives, olfactives et gustatives, manifestent une compénétration beaucoup plus intime et un entrelacement plus serré que notre perception « théorique » qui tend à faire ressortir les « qualités » des choses.<sup>8</sup>

La synesthésie ressort moins comme une addition, une collusion que comme une multiplication assurément obscure une intensification éprouvée et donc inattaquable.

Pour combler cette attente ; et à l'instar de toute grandeur concourant à l'émergence de la signification, la synesthésie doit être reçue comme partie prenante d'un groupe susceptible de déformation, en l'occurrence capable

---

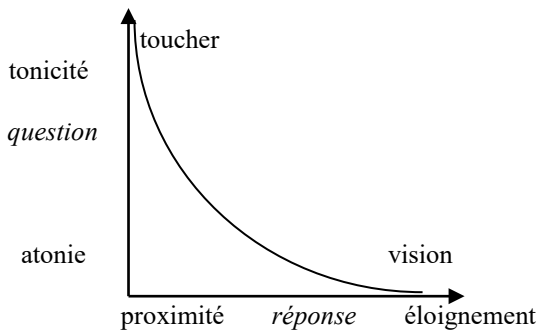
<sup>7</sup> Cf. Cl. Zilberberg, Pour une poétique de l'attention, in A. Berendonner & H. Parret, *L'interaction communicative*, Berne, P. Lang, 1990, p. 129-154.

<sup>8</sup> E. Cassirer, *La philosophie des formes symboliques*, tome 3, Paris, Les Editions de Minuit, 1988, p. 48.

d'accroissement ou de contraction. Chaque grandeur tire ses caractéristiques de la caractéristique esthétique du moment : la synesthésie apparaîtra **excessive** si elle est rapportée à la mono-esthésie, **défective** si elle est rapportée au groupe ou à la possibilité supérieurs ; ainsi la jouissance synesthésique chez Baudelaire lui-même est incomplète si elle ne s'accompagne pas d'une anamnèse :

*Charme profond, magique, dont nous grise  
Dans le présent le passé restauré !*

A la question légitime : qu'en est-il du schéma ? nous avançons l'hypothèse suivante : les alternances sensorielles reçues et coutumières sont dans la dépendance d'une profondeur figurale elle-même tributaire de l'acuité des valences appréciées, c'est-à-dire vécues-mesurées par le sujet. Le dictionnaire le suggère : est susceptible d'être prédiqué comme « sourd » tout ce « qui n'est pas éclatant », c'est-à-dire tout ce qui, du point de vue valenciel, affiche la valence d'atonie, sous une condition expresse qui installe la profondeur au cœur de la prédication : quel que soit le degré de proximité ou d'éloignement « réel », mesuré, effectif par rapport au sujet, ce qui est atone est, c'est-à-dire **passé pour** lointain, est attribué à la seule vision, dans l'exacte mesure où ce qui est tonique, « éclatant », est transféré — on aimerait dire : quoi qu'il en coûte — au toucher, soit le modèle simple :



Du point de vue figuratif, la synesthésie tient du langage en ce sens que la sensation est d'abord pour le sujet une **question**, pour Merleau-Ponty un « événement », qui attend de sa part une **réponse** aussi rapide que possible, et par démarcage d'un fragment des *Cahiers* de Valéry<sup>9</sup>, cette réponse doit être

---

<sup>9</sup> [...] Alors toute sensation crée un **champ dans l'univers** y et ce champ a pour loi que toute sensation y trouve 1° une **place**, 2° une **réponse** ; ces deux conditions **annulent** l'inégalité. L'état de ce champ et par suite le sort de la sensation, l'exécution du retour à l'égal à zéro, est subordonné à la « phase » et à d'autres

triple : elle doit comporter une adresse, une valeur et une indication de durée. Du point de vue figural, la synesthésie est un langage en ce sens que son intelligence suppose un dispositif ajustant des alternances et des coexistences, les premières comme les secondes en nombre limité, puisque littéralement la synesthésie change une alternance, voir **ou** toucher, en coexistence : voir **et** toucher ; le sujet du tact, même s'il est porté à fermer les yeux, ne cesse pas de voir.

Toutes ces considérations confirment, sinon la banalité de la synesthésie, du moins sa légalité : la synesthésie n'est ni un accident ni une faveur, mais peut-être la règle et le pivot de l'activité perceptive. De fait, les interprétations théoriques de la synesthésie sont loin d'être convergentes. En premier lieu, le partage entre ce qui relève de la règle et de l'exception est loin d'être clair : est-ce le partage en domaines sensoriels distincts qui est de droit ? vouant la synesthésie à la faute, à l'accident, à l'impertinence, ou bien faut-il admettre, avec Cassirer, que la perception « s'offre comme un tout d'abord indivis, comme un vécu global, pourvu sans doute d'une certaine organisation, mais sans que cela implique fragmentation en éléments sensibles de caractère disparate »<sup>10</sup>. Nous l'avons mentionné : Cassirer rend surtout hommage à Herder d'avoir, au nom du « *sentiment* », résisté au « divisionnisme » et à la réification des sensations :

Au principe de tous les sens il y a le sentiment, qui offre déjà entre les sensations les plus disparates un lien si intime, si fort et si ineffable que de cette liaison naissent les phénomènes les plus singuliers. [...] <sup>11</sup>

Ce lien entre la synesthésie et les valences intensives que Herder confie à la diachronie, nous le posons en synchronie en subordonnant la substitution du **ou** analytique au **et** syncrétique à une atténuation, déceptive pour le sujet, des valences de *tempo* et de tonicité.

Pour Merleau-Ponty également, la synesthésie n'est pas de l'ordre de l'accident : « *La perception synesthésique est la règle, [...]* ». La synesthésie est au point de recouplement de la profondeur et de l'appréhension de la « chose ». Examinant la question du chromatisme, Merleau-Ponty estime que la profondeur articule, décline non seulement les rapports des couleurs entre elles, mais également la manifestation sensible de telle couleur singulière. Merleau-Ponty fait état d'une « *couche originnaire* » du sentir qu'il décrit ainsi :

Selon que je fixe un objet ou que je laisse mes yeux diverger, la même couleur m'apparaît comme une couleur superficielle (Oberflächenfarbe), — elle est en un lieu défini de l'espace, elle s'étend sur un objet, — ou bien elle devient

---

circonstances, et cette relation se marque entr'autres choses par la durée qui peut être **complète** ou **incomplète** (rêve), in Cahiers, tome 1, Paris, Gallimard/La Pléiade, 1973, p. 1180.

<sup>10</sup> E. Cassirer, *La philosophie des formes symboliques, tome 3, op. cit.*, p. 41.

<sup>11</sup> Idem., p. 46.

couleur atmosphérique (Raumfarbe) et diffuse autour de l'objet ; ou bien je la sens dans mon œil comme une vibration de mon regard ; ou enfin elle communique à tout mon corps une même manière d'être, elle me remplit et ne mérite plus le nom de couleur<sup>12</sup>.

Une description immanente « simple » peut être proposée laquelle reçoit ces modalités chromatiques comme autant de degrés de profondeur, ou encore comme une progression du concentré vers le diffus.

Les trois légalités que nous avons sommairement examinées : légalité mythique pour Baudelaire, légalité linguistique certainement plus étendue que le positivisme ambiant ne le suppose, légalité psychologique pour Cassirer et Merleau-Ponty, indiquent la direction à suivre, celle d'une sémantisation et d'une grammaticalisation de la synesthésie.

### Sémiotique de la synesthésie

La signification de l'objet entre ainsi dans la dépendance de son nombre : la polyesthésie. Cependant, le gain épistémique est mince si la pluralité saisie ne présente pas une certaine organisation. Du point de vue paradigmatique, l'épistémologie de la sémiotique exige que les termes soient interdéfinis et constituent un **réseau** explicite. Nous n'en sommes pas là : modestes, les analystes se bornent à proposer tel sens comme prévalent, intervenant, selon le cas, comme attracteur, pivot ou relais.

### *Le débat*

Personne ne doute que nos sens ne « communiquent » les uns avec les autres en fomentant des synesthésies. Si l'on interroge, au moins dans notre propre univers de discours, un enfant sur le point de savoir si l'aigu est clair ou sombre, personne ne s'étonnera de le voir faire correspondre sans la moindre hésitation l'aigu au clair. Mais ce constat ne nous avance guère, puisque, si une relation additive ou substitutive est posée entre la vue et l'ouïe, elle constate la situation du couplage ainsi constitué sans l'éclairer. Plus précisément, la question nous semble devoir s'énoncer ainsi : est-il possible d'appréhender, sans préjuger de leur nombre, les sens admis comme un groupe de transformations au sein de l'espace tensif ? Greimas a abordé la première partie de la question dans *De l'imperfection* :

Or le toucher est plus que l'esthétique classique veut bien lui reconnaître — sa capacité de l'exploration de l'espace et de la prise en charge des volumes — ; il se situe parmi les ordres sensoriels les plus profonds, il exprime proxémiquement l'intimité optimale et manifeste, sur le plan cognitif, le vouloir de conjonction totale<sup>13</sup>.

---

<sup>12</sup> *Phénoménologie de la perception*, op. cit., p. 262. Dans *La philosophie des formes symboliques*, Cassirer fait état d'une tripartition différente : il distingue la «couleur de plan» «sans rattachement à un substrat objectif», la «couleur de surface», enfin la «couleur de volume» (in tome 3, *op. cit.*, p. 152). La pondération n'est pas la même.

<sup>13</sup> A.J. Greimas, *De l'imperfection*, Périgueux, P. Fanlac, 1987, p. 30.

Ce texte, qui rapproche les points de vue sémiotique et phénoménologique, installe au titre de ressort paradigmatique la «*profondeur*», mais reconnaît une dimension sémantique comme un gradient aspectualisable en valences optimales et moyennes ne saurait suffire : encore faut-il faire intervenir en regard de cette dimension une dimension seconde afin de disposer d'un **dispositif commutatif** ainsi agencé qu'une variation sur une dimension entraîne une répercussion significative sur l'autre dimension.

Nous choisissons pour guide dans cette «*ténébreuse affaire*» le second chapitre de la deuxième partie du tome 3 de *La philosophie des formes symboliques*, intitulé *Chose et propriété*. Dans ce chapitre, Cassirer aborde, avec les préoccupations et la terminologie qui lui sont propres, la question des relations et tensions sémantiques afférentes à la multiplicité des canaux sensoriels ; il distingue deux ordres : **(i)** celui de la «*sensation*», définie comme un «*état de notre corps*» ; **(ii)** celui de la «*propriété*» de la «*chose*» ; à partir de travaux contemporains, Cassirer montre d'abord que l'intensité de la sensation advient comme au détriment de l'objet ; il fait état des remarques de Schapp relatives à la perception de la couleur :

[...] Perception des choses et perception des images lumineuses semblent peu compatibles ; la perception de la chose veut que les images lumineuses se retirent discrètement à l'arrière-plan, où elles sont indispensables. Si elles se trouvent à l'endroit convenable, la perception de la chose a lieu. Là où elles s'accroissent au point qu'on ne puisse plus les négliger, la perception se trouble [...]<sup>14</sup>

La «*perception des choses*» et celle des «*images lumineuses*» esquissent un espace tensif à un double titre : **(i)** la «*perception des images lumineuses*», tributaire des aléas de l'**accentuation**, relève à l'évidence de l'intensité, tandis que la «*perception de la chose*», pour autant qu'elle détache ou voile la chose, renvoie à l'extensité, laquelle procure aux grandeurs qu'elle traite tantôt des valences de tri qui les projettent en avant, tantôt des valences de mélange qui les égalisent et les estompent ; **(ii)** mais surtout la «*perception des choses*» et celle des «*images lumineuses*» varient en **raison inverse** l'une de l'autre.

Cassirer reconnaît que les mêmes données structurales ordonnent les différents sens les uns par rapport aux autres :

*En comparant entre eux les différents registres de sensibilité sous le rapport de ce progrès, on peut constater une certaine gradation qui va de l'indétermination relative à des degrés supérieurs de détermination, de "distinction" intuitive<sup>15</sup>*

---

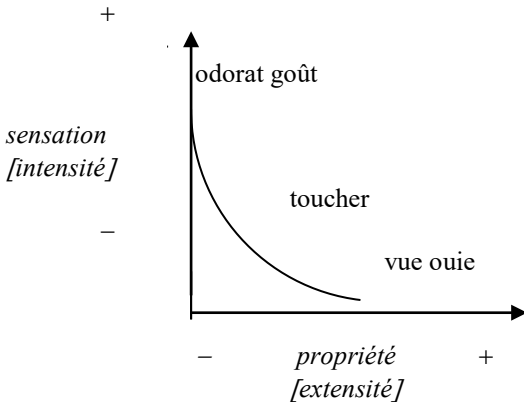
<sup>14</sup> E. Cassirer, *La philosophie des formes symboliques*, tome 3, Paris, Les Éditions de Minuit, 1988, p. 147.

<sup>15</sup> *Idem.*, p. 150.

Les sens dits « primitifs », l'odorat et le goût, avides « par nature » de valences intenses, peinent à démêler les qualités « objectives » et ils empruntent le plus souvent aux « choses » leurs dénominations. Plus intéressante pour nous est la localisation tensive du toucher : tandis que Greimas l'inscrit, on l'a vu, comme terme extrême, « indépassable » de la série sensorielle, Cassirer, en le créditant de valences moyennes, ou intermédiaires, en fait plutôt le **pivot** du paradigme sensoriel :

On a parfois désigné franchement le toucher comme le vrai « sens de la réalité » [...] Mais malgré cette forte tendance à l'objectivation le toucher n'en reste pas moins lui aussi pour ainsi dire à mi-chemin, car il n'opère pas encore de coupure nette entre les simples déterminations d'état et les pures déterminations objectives et il ne livre ces dernières que dans la gangue des premières. Les phénomènes tactiles demeurent donc « bipolaires » [...] <sup>16</sup>

Dès lors, après rabattement sur l'espace tensif, le groupe de transformations se présente pour Cassirer ainsi :



Dans ces conditions, la sémiotisation des synesthésies ne paraît plus hors de portée. Si les données proprement physiologiques relèvent du plan de l'expression, c'est-à-dire de conditions qui ne sauraient être contredites, les données afférentes au plan du contenu se présentent sous un tout autre jour. Dans cette phrase de Claudel extraite du texte intitulé *La perle* : « Elle [la perle] ne brille pas, elle ne brûle pas, elle touche : fraîche et vivifiante caresse pour l'œil, pour l'épiderme et pour l'âme. Nous avons contact avec elle » <sup>17</sup>. L'énonciateur établit en discours, par la dénégation de /brûlant/ et l'affirmation de /frais/, l'innocuité de la perle, mais surtout il affirme la prévalence de la sensation sur la propriété moyennant une mutation des valences intensives. Pour le premier point, la substitution de /frais/ à /brûlant/ se présente comme un glissement de tel sur-contre-extrême et menaçant en

<sup>16</sup> *idem.*, p. 151.

<sup>17</sup> P. Claudel, *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard/La Pléiade, 1973, p. 351.

direction du sous-contraire tempéré et en concordance euphorique avec le sujet. L'innocuité maintenant certaine de la perle permet au sujet de **se rapprocher** de la perle et d'opérer une commutation sensorielle de la vue «au profit» du toucher, toucher qui n'est confié pas au sujet comme dans le cas de «je touche», mais à l'objet : «*elle touche*», énoncé de *faire* qui appelle pour le sujet l'énoncé d'état : «je suis touché» ; faisant événement, ce renversement de la diathèse, de rigueur dans le cas de la perception esthétique, caractérise le transport extatique du sujet en proie à des subvalences de *tempo* et de tonicité augmentées, voire parfois déçuplées.

Cependant la phrase de Claudel ne se contente pas d'énoncer : «*fraîche et vivifiante caresse pour l'œil, pour l'épiderme*», elle clôt ainsi la série ascendante : «*fraîche et vivifiante caresse pour l'œil, pour l'épiderme et pour l'âme*», c'est-à-dire qu'elle ouvre la sensorialité sur la subjectivité même. Comme nous l'avons déjà indiqué, la perspective théorique change du tout au tout en ce sens que les grandeurs que nous considérons valent nécessairement par défaut, ce qui entraîne deux conséquences. Pour la première, les sens composent une déclinaison contrôlable, si bien qu'un sens placé «en aval» **attend** le ou les sens placés «en amont» ; ainsi l'ouïe et la vue, «experts» en matière de distance, expectent le toucher, ou, comme il a été souvent indiqué, l'espace optique «demande», actualise l'espace dit «haptique» cher à Riegl<sup>18</sup>, mais selon G. Deleuze nous n'avons pas affaire à une substitution, à la prise de «relais» de la vue par le toucher, à un **ou**, mais bien à un **et** : la vue **et** le toucher :

[...] Le bas-relief opère la connexion la plus rigoureuse de l'œil et de la main, parce qu'il a pour élément la **surface plane** ; celle-ci permet à l'œil de procéder comme le toucher, bien plus elle lui confère, elle lui ordonne une fonction tactile, ou plutôt **haptique** ; elle assure donc, dans «la volonté d'art» égyptienne, la réunion des deux sens, le toucher et la vue, comme le sol et l'horizon<sup>19</sup>.

Après convocation de la terminologie hjelmslevienne, et quelque inhabituelle que soit notre présentation, la phrase de Claudel opère «à vue» une catalyse ajoutant le toucher au voir. Bien que Hjelmslev désapprouve la catalyse d'une catalyse, nous constatons que Claudel n'hésite pas — et il est loin d'être le seul — à étendre la synesthésie à la pan-esthésie :

voir	voir + toucher	voir + toucher + âme
mono-esthésie	synesthésie	pan-esthésie

Les cloisonnements disciplinaires étant ce qu'ils sont, le terme de profondeur semble réservé à la phénoménologie et à ce titre il fait figure de

<sup>18</sup> A. Riegl, *Grammaire historique des arts plastiques*, Paris, Klincksieck, 1978, p. 121-125.

<sup>19</sup> G. Deleuze, *Logique de la sensation*, Paris, La différence, 1984, p. 79.



malotru pour les disciplines regroupées sous la dénomination de « sciences du langage ». Cette approche n'était pas celle de Greimas qui attendait, pêchant peut-être par optimisme, de la sémiotique qu'elle propose aux autres disciplines des modèles d'intelligibilité. Mais pour que cette démarche aboutisse quelque jour, il faut au préalable que la sémiotique reçoive les problématiques particulières des autres disciplines comme autant de questions de son ressort, ne serait-ce que parce que ces disciplines sont des discours et que la sémiotique a pour finalité de décrire l'émergence de la signification en discours à partir des termes mêmes que ces discours ont retenus.

A cet égard, le cas de la profondeur est peut-être exemplaire. Dans les dernières pages de *La catégorie des cas*, Hjelmslev pose que la dynamique relève de trois « dimensions » : la première est celle de la direction et elle confronte le rapprochement, posé comme terme positif, et l'éloignement posé comme terme négatif, mais comment penser la direction sans la profondeur ? la seconde dimension « [indique] le degré d'intimité avec lequel deux objets sont liés ensemble »<sup>20</sup> pour cette dimension, Hjelmslev distingue entre l'« adhérence » et l'« inhérence » : « [...] il y a **inhérence** quand la distinction est celle entre l'intériorité et l'extériorité ; il y a **adhérence** quand la distinction est celle entre contact et non-contact »<sup>21</sup>. Il est clair que les catégories ont une assiette anthropologique indiscutable et soutiennent nos affects, lesquels en savent peut-être plus que nous. La troisième dimension retenue est celle de la subjectivité : « Une relation entre deux objets peut être pensée **objectivement**, c'est-à-dire sans égard à l'individu pensant, et elle peut être pensée **subjectivement**, c'est-à-dire par rapport à l'individu pensant »<sup>22</sup>. Le caractère abrupt de cette dernière thèse fait difficulté quand on la rapporte au concept d'« espace orienté » formulé par la psychopathologie<sup>23</sup>. Selon une suggestion terminologique de Hjelmslev lui-même, il nous semble que, dans le cas de l'objectivité, la subjectivité est « convertie », ou encore selon un terme cher à Deleuze : « impliquée ». Quoi qu'il en soit, nous pouvons avancer notre hypothèse en deux temps : (i) la profondeur convoquée par les synesthésies est une « variété » caractérisée par le fait qu'un des « objets » de la relation est un sujet ; la direction et le degré d'intimité sont des moments d'une analyse, c'est-à-dire d'une aspectualisation de la profondeur ; (ii) si certains parcours synesthésiques « se contentent » de viser l'adhérence, c'est-à-dire le contact, d'autres, plus passionnés, se proposent la réalisation de l'inhérence, c'est-à-dire actualisent un au-delà du contact.

---

<sup>20</sup> L. Hjelmslev, *La catégorie des cas*, Munich, W. Fink, 1972, p. 128.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 129-130.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 132.

<sup>23</sup> L. Binswanger, *Le problème de l'espace en psychopathologie*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, p. 50.

### **Synesthésie et adhérence**

Comme ces données sont grammaticales, c'est-à-dire régulatrices, elles étaient déjà opérantes dans la phrase de Claudel. A l'instar des exercices de grammaire imposés aux écoliers, nous ferons état de deux exemples, emprunté le premier à Stendhal, le second à Valéry ; ils sont caractérisés par le choix d'une direction ayant pour terme *ad quem* le rapprochement et tous deux vont « de » la vue « au » toucher.

Visant à saisir l'émergence de la signification en discours, la sémiotique est amenée à reconnaître à l'**événement** une place centrale ; du point de vue épistémologique, les conditions revendiquent la pertinence attribuée à la causalité dans le discours scientifique. Ces conditions sont relatives à la place occupée dans l'espace tensif, c'est-à-dire à la détermination des valences intensives affectantes. Le texte souvent cité, dans lequel Stendhal évoque son arrivée à Florence, va directement au fait :

J'étais déjà dans une sorte d'extase, par l'idée d'être à Florence, et le voisinage des grands hommes dont je venais de voir les tombeaux. Absorbé dans la contemplation de la beauté sublime, je la voyais de près, je la touchais pour ainsi dire. J'étais arrivé à ce point d'émotion où se rencontrent les **sensations célestes** données par les beaux-arts et les sentiments passionnés.

En sortant de Santa Croce, j'avais un battement de cœur, ce qu'on appelle des nerfs à Berlin ; la vie était épuisée chez moi, je marchais avec la crainte de tomber.<sup>24</sup>

L'ambiance est d'emblée tensive et fait référence au degré extrême de la sub-valence tonique : « *J'étais déjà dans une sorte d'extase, [...]* ». En principe, le narrateur reconnaît sa posture esthétique comme celle de la « *contemplation de la beauté sublime* », mais celle-ci est vécue comme l'attente d'une « rencontre au sommet » : « *J'étais arrivé à ce point d'émotion où se rencontrent les **sensations célestes** données par les beaux-arts et les sentiments passionnés.* » La séquence esthétique n'est pas décadente : [admiration → contemplation] ; elle ne convertit pas, en le potentialisant, en le temporalisant, un **événement** en **état**, selon la syntaxe propre au temps phorique ; la direction est ascendante : [contemplation → admiration] ; elle prolonge — pléonasme obligé — un état, un *déjà* en **attente**, faisant jouer au cœur même de l'advenu la pointe, le punctum (Barthes) d'un *pas encore*, d'un à-venir. La quête de Stendhal n'est donc pas la résorption honnête d'un **manque**, mais bien la quête passionnée, « romantique » d'un **surcroît**. Selon Stendhal, cette « *ascension aux extrêmes* » est donnée en concordance avec deux autres données : (i) une somatisation paroxystique intéressant la sensorialité, la défaillance de la vitalité et de la motricité, défaillance qui semble donnée comme la contrepartie à fournir, en somme le prix à acquitter, pour le transport béatifiant éprouvé ; nous n'aborderons pas ici cette problématique éthique du don et de la dette que le don reçu aussitôt émeut ;

---

<sup>24</sup> Stendhal, Rome, Naples et Florence, in *Voyages en Italie*, Paris, Gallimard/La Pléiade, 1989, p. 480.

(ii) la synesthésie explicite de la vue et du toucher : «*je la voyais de près, je la touchais pour ainsi dire.*»

Ce dépassement de la vue en direction du toucher présente deux caractéristiques :

(i) en premier lieu, il est **motivé** par la mise en paradigme de la vision : [voir de loin vs voir de près], qui permet l'établissement d'une série :

[ voir de loin → voir de près → toucher ]

« voir de près » intervenant comme médiation plausible entre « voir de loin » et « toucher », si l'on considère que sur cette isotopie « voir de loin » a le statut de sur-contraire et « voir de près » celui de statut de sous-contraire ; (ii) ce dépassement est corrélé à une valence tonique extrême que Stendhal note lui-même : «*J'étais arrivé à ce point d'émotion (...)* » ; le Micro-Robert, qui se garde bien de confondre le « point » selon l'extensité et le « point » selon l'intensité, relève dans ce second cas : « Degré particulier d'une échelle (qualitativement). Le plus haut point ». L'euphorie propre au sensible semble résider non pas dans l'affect comme position paradigmatique identifiable, mais dans la survenue ou l'advenue de son propre dépassement. Dans ces conditions, nous sommes en présence des contraintes valenciennes de l'espace tensif : la tonicité appelle le **et** de la coexistence et de la synesthésie, dans l'exacte mesure où l'atonie dissocie le **et** et lui substitue le **ou** de l'alternance et de l'exclusivité sensorielle, selon le modèle déjà formulé.

Le texte de Stendhal montre à l'évidence que la synesthésie en discours est un réalisé, c'est-à-dire, selon Hjelmslev, un réalisable muni de sa condition de réalisation<sup>25</sup>, mais cette condition réalisante est ici valencielle, c'est-à-dire que la synesthésie présuppose le **progrès**, la montée en puissance des valences intensives, soit de *tempo*, soit de tonicité, soit le concours « exponentiel » des deux. Ce point ne laisse pas d'être délicat, puisqu'il revient à se demander quels sont les moyens dont le discours dispose pour persuader l'énonciataire qu'une intensité, jusque-là «*impliquée*», à partir de tel moment critique, «*s'explique*». Dans *Les figures du discours*, Fontanier aborde cette question dans les articles *Métabole* et *Gradation*. La metabole est définie en ces termes : «*Or, cette figure en quoi consiste-t-elle ? A accumuler plusieurs expressions synonymes pour peindre une idée, une même chose avec plus de force*»<sup>26</sup>. La metabole est un cas particulier de la «*gradation*», puisque cette dernière peut-être «*ascendante*» ou «*descendante*». La metabole infléchit le discours selon une direction ascendante, mais selon quelles voies précises le discours délivre-t-il ce déploiement de «*force*» au terme duquel l'énonciataire de bonne foi en principe ne saurait résister ? En développant en discours une syntaxe ayant pour ressort ce que nous avons appelé le *plus de plus* : «*Mais ce qu'il s'agit de remarquer, [...] c'est cet enchérissement de chaque nouveau synonyme sur*

---

<sup>25</sup> Voir note 221.

<sup>26</sup> P. Fontanier, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1968, p. 332.

*celui qui le précède, et cet effet croissant de l'un à l'autre jusqu'au dernier*<sup>27</sup>». Ce modèle phrastique convient à la synesthésie : si la vue et le toucher sont des moments d'une même direction, le second «*enchérit*» sur la première. De là, sans doute, l'ambivalence des plaisirs extrêmes : ils progressent vers leur annulation.

Mais ces « correspondances » supposent plusieurs conditions « lourdes ». En premier lieu, l'identification du coefficient tensif de la sensation et la reconnaissance de son titre de sur-contraire ou de sous-contraire ; à partir du moment où ce coefficient tensif est reconnu, la sensation devient disponible pour la mise en correspondance ; toutes choses étant égales, ce serait le moment de la compétence, de la constitution du matériau ; ce point acquis, la performance a lieu ou non, selon l'inflexion émanant des circonstances ; on tiendrait là non une explication, mais un début de compréhension. Un exemple emprunté à un fragment des *Cahiers* de Valéry, daté de 1938, montre et analyse l'actualisation de la sublimation de la vue en tactilité :

«Poly[nésie]

4.38

*L'homme regarde — La vue est devant lui.*

*Une quantité de choses.*

*Une totalité opposée.*

*Une diversité massive étrangère qui est ce qu'elle est..*

*Il a donc la vague sensation que ce qu'il voit pourrait bien être tout autre. Un autre Tout devant lui — ce ne serait pas moins un Tout et un Lui.*

— *Que faire de Tout ceci ?*

*Que faire de ce grand champ pur du haut — où le mouvement de l'œil ne trouve rien qu'une douceur libre ?*

*Que faire de tous ces incidents de lumière et d'obscurité, de ces masses, et de ces détails infinis suspendus, hérissés ?*

— *De ces formes sur quoi la main de l'œil passe et qu'elle éprouve, selon le rugueux, le poli, le nu, le poilu, le coupant, le mouillé et le sec ?*

*que faire ?*

*c'est -à-dire en quoi le changer ?*

*Dessiner — Peindre — Parcourir — Faire abstraction de. Evaluer en mots — (ciel, bois, mer etc.)*

*(Oh ! combien je me reconnais dans ce regard et ce genre de regard !)*

*(1938. Sans titre, XXI, 164.)*<sup>28</sup> »

---

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 333.

<sup>28</sup> P. Valéry, *Cahiers*, tome 2, *op. cit.*, p. 1301.

L'un des pivots de ce poème-analyse est l'aveu de la «*douceur*», une «*douceur*» tonique en raison de sa **pureté** : «*où le mouvement de l'œil ne trouve rien qu'une douceur libre*». À partir du moment où le «*Tout*» visuel est identifié du point de vue tensif et homogénéisé, il est transposable dans un autre ordre sensoriel : dans les termes de Valéry, que Claudel eût probablement approuvés, l'**œil devient, sans cesser d'être un œil, une main experte**. Selon l'analyse conduite par Valéry dans ce fragment, le champ visuel est — pléonasme obligé — **tactilisé**, mais il pourrait tout aussi bien être **musicalisé**. Et peut-être pour certaines cultures plus subtiles que la nôtre : «**olfactisé**», puis-que, selon l'historien H. Corbin, le devenir de la perception «occidentale» est celui d'une «*mystérieuse et inquiétante désodorisation*»<sup>29</sup>.

### Synesthésie et inhérence

Toujours dans le même texte, *La perle*, mais un peu plus loin, Claudel écrit :

Et maintenant je tiens cela dans le creux de ma main, cette virginité angélique, cette babiole nacrée, ce pétale, ce pur grêlon, comme ceux dans le ciel que conçoit la foudre, mais d'où émane, comme d'une chair d'enfant, une espèce de chaleur rose.

Nous nous proposons de montrer que cette phrase prolonge ce que nous aimerions appeler un **courant synesthésique** justiciable des deux catégories mises en avant par Hjelmlev dès lors qu'elles sont rabattues sur l'axe syntagmatique : l'adhérence accomplie, le procès se trouve en face du dilemme aspectuel ordinaire : s'en tenir là **ou** passer outre, c'est-à-dire viser l'inhérence ?

Selon Claudel, le mérite de la perle ne réside pas dans le contact, puisqu'il est partagé, mais dans une asymétrie : «*mais d'où émane, comme une chair d'enfant, une espèce de chaleur rose.*» L'événement de ce troisième paragraphe est donc la progression dans l'appropriation, qui mène d'un premier énoncé de transfert : «*Et maintenant je tiens cela dans le creux de ma main,*» à un second énoncé de transfert : «*d'où émane, comme d'une chair d'enfant, une espèce de chaleur rose.*» ; le sujet est en position de destinataire dans les deux cas, mais le destinataire fait l'objet d'une commutation : la perle, passant du rôle actantiel de cible à celui de source, «*dégage*», c'est-à-dire communique sans intermédiaire à l'énonciateur deux sortes de valences : en premier lieu des valences temporelles, dont elle est le siège et le foyer : la perle n'est-elle pas, selon la lettre du texte, «*quelque chose dû au temps qui dégage de la durée*» ? en second lieu, elle «*émane*» une «*chaleur rose*», et ce faisant elle assure la continuité du courant synesthésique.

Ce courant synesthésique associe la vue et le toucher, mais cette dernière séquence met en jeu deux modalités distinctes : (i) une modalité localisée et

---

<sup>29</sup> H. Corbin, *Le miasme et la jonquille*, op. cit. , p. II.

instrumentale : « *je tiens cela dans le creux de ma main* » ; (ii) une modalité délocalisée et pathique, celle qui communique à un sujet la sensation de chaleur. C'est ici que la distinction proposée par Hjelmslev découvre sa pertinence : la première modalité assure le passage sans mystère de l'éloignement à l'adhérence, la seconde, le passage « mystique » de l'adhérence à l'inhérence.

Comme en vertu d'une accommodation supérieure, la main se divise en réceptacle et en capteur : au titre de la première fonction, elle retient ; au titre de la seconde, elle ressent et analyse ce qu'elle ressent. La chaleur n'est, pas plus que la fraîcheur évoquée plus haut, thermique. Comme pour certains jeux d'enfants, parfois plus « profonds » qu'on ne le suppose, « chaud » et « froid » aspectualisent et mesurent l'amenuisement de la distance entre le sujet d'une recherche et l'objet dissimulé de cette recherche pour au moins l'un des participants au jeu. La chaleur « regarde » moins ici vers le **chaud** que vers le **chaleureux**. Nous sommes en présence d'une sémosis articulant l'esthétique et la spatialité :

Expression	<p>Chaud</p> <p style="text-align: center;">↓</p> <p>proche [contact]</p>	<p>Froid</p> <p style="text-align: center;">↓</p> <p>éloigné [tact]</p>
Contenu		

Actantialisée, la chaleur a pour fonction, sinon pour mission, de poser un au-delà du contact : la chaleur, le « *bien-être du calorisme* » (Bachelard), excède ici heureusement le toucher, et à ce titre elle installe l'intéroceptivité comme terme ultime — et gratifiant — de la profondeur ; l'approche de l'objet ne s'arrête pas à la surface, c'est-à-dire à la peau, mais pour ainsi dire la traverse et irradie le corps tout entier, ici son dedans imaginaire ; le sens concerné n'est pas dénommable, puisque nos sens ont une adresse corporelle et que le propre de cette fonction sensorielle est de n'en avoir pas. Il semble

que, pour notre univers de discours, le modèle du corps **solide** tel qu'il est conçu par d'Alembert soit étendu à la saisie par le sujet de son propre corps :

Je suppose que j'aie entre les mains un corps solide quelconque, j'y distingue d'abord les trois choses, étendue, bornes en tous sens, et impénétrabilité ; je fais abstraction de cette dernière, il me reste l'idée d'étendue et celle de bornes, et cette idée constitue le corps géométrique... Je fais ensuite abstraction de l'étendue ou de l'espace que ce corps renferme, pour ne considérer que ses bornes en tous sens ; et ces bornes me donnent l'idée de surface, qui se réduit... à une étendue de deux dimensions [...] <sup>30</sup>

Cette analyse de d'Alembert, dont la validité est, de notre point de vue, intacte, nous permet d'identifier la seconde espèce de valences qui fait de la perle un objet miraculeux : ce sont des valences **spatiales**. Nous pensons avoir établi ailleurs<sup>31</sup> que l'opposition directrice pour l'espace était [ouvert vs fermé] munie de ses deux déploiements possibles : **(i)** si le fermé domine l'ouvert, c'est l'**impénétrable** qui prévaut ; **(ii)** si c'est l'inverse, le tact fait place à l'**infusion**, c'est-à-dire à l'intrusion, puis à l'invasion d'un corps par un autre.

Les synesthésies en discours s'avèrent, pensons-nous, des commutations qui permettent au sujet de passer, non sans analogie avec le jeu de la marelle, d'un espace à un autre : de l'espace de la visualité à l'espace tactile, même si cette notion a été contestée, puis de l'espace tactile aux «*espaces du dedans*» (Michaux). Les synesthésies sont donc partie prenante d'une sémiosis existentielle et passionnée : si dans le plan de l'expression, les synesthésies sont sans doute des expériences et des événements personnels discontinus, dans le plan du contenu, elles aspectualisent, c'est-à-dire analysent la profondeur, autrement dit notre rapport ininterrompu au monde.

Dans le discours de la critique picturale, la distinction entre les tons chauds et les tons froids est admise et exploitée sans la moindre contestation, elle paraît si évidente qu'elle ne soulève plus de questions. À qui s'en inquiéterait, on opposera l'argument de la synesthésie, de la pression synesthésique, à savoir que rien n'est plus courant que le secours, la substitution ou le relais d'un sens par un autre, et singulièrement de la vue par le toucher. Ainsi, selon l'avis, largement partagé, de M. Doerner :

Les couleurs chaudes semblent avancer, les couleurs froides reculer. De plus, les couleurs saturées aussi semblent avancer, ainsi que celles qui sont utilisées sous forme de glacié ou de passages colorés très opaques [...] <sup>32</sup>.

Là encore, nous posons le schéma disponible pour les usages particuliers, lesquels, à la limite, peuvent et sans doute, mais sous un autre point de vue,

---

<sup>30</sup> Article « surface » du Grand Robert.

<sup>31</sup> Cf. Cl. Zilberberg, *Précis de grammaire tensive, op. cit.*, p. 138-139.

<sup>32</sup> M. Doerner, *The Materials of the Artist*, New York, 1934, p. 167-168, in *Catalogue de l'exposition Mark Rothko, op. cit.*, p. 25.

se contredire et s'exclure. Selon certains, la ligne de partage sépare le chromatisme en deux régions : la région du rouge et de ses satellites, comme par exemple le rose cher à Claudel, et la région du bleu, mais pour Goethe, dans son *Traité des couleurs*, la couleur rouge seule serait transitive, c'est-à-dire en mesure de transcender l'adhérence et de s'engager dans l'inhérence :

Regardons fixement une surface parfaitement rouge : la couleur semble vraiment se river dans l'organe. Elle provoque un incroyable ébranlement et cet effet persiste lorsque l'obscurité atteint déjà un certain degré<sup>33</sup>.

Inversement, pour G. Picon, le calorisme éprouvé serait une propriété d'un chromatisme volontaire et non le privilège d'une de ses régions : l'œuvre étant résumée par l'«*effet*» qu'elle suscite, l'on pourrait parler « d'effet Vinci » ou « d'effet Vermeer »... Dès lors, analysant la peinture de J. Dubuffet, G. Picon peut écrire : «*il ne s'agit pas d'une qualité qu'on contemple, mais d'une sorte de dégage ment de chaleur qui nous unit à elle, et que nous ressentons encore les yeux fermés*».

### **Pour finir**

Les synesthésies existent, c'est-à-dire qu'elles sont des données irrécusables du plan de l'expression. Pour le plan du contenu, de deux choses l'une : ou bien elles demeurent des événements discontinus, ou bien elles ébauchent une systématité, c'est-à-dire un jeu de possibles interdéfinis astreint à condition[s]. Cet effort de systématisation exige du côté du sujet un point de vue, du côté de l'objet une homogénéisation. Le point de vue tensif confie les effets de sens aux relations — parfois compliquées — des valences intensives et extensives. Eu égard à l'objet, les propositions de Deleuze dans *Logique de la sensation* allaient déjà dans ce sens. Deleuze admet le concours et l'ajustement des sens entre eux sans renvoi à une source émettrice :

Alors il y aurait une autre hypothèse, plus « phénoménologique ». Les niveaux de sensation seraient vraiment des domaines sensibles renvoyant aux différents organes des sens ; mais justement chaque niveau, chaque domaine aurait une manière de renvoyer aux autres, indépendamment de l'objet commun représenté. Entre une couleur, un goût, un toucher, une odeur, un bruit, un poids, il y aurait une communication existentielle qui constituerait le moment « pathique » (non représentatif) de la sensation<sup>34</sup>.

Transposées dans la perspective de Cassirer, la synesthésie fait savoir au sujet que les grandeurs installées dans le champ de présence ne sont plus rapprochées en fonction de leurs « propriétés », mais en fonction des « sensations » qu'elles déterminent. Dans les termes du schématisme tensif, ce serait par le truchement de l'équivalence de leurs valences respectives que des sensations distinctes « communiqueraient » les unes avec les autres. Il se

---

<sup>33</sup> J.W. Goethe, *Traité des couleurs*, Paris, Triades, 2000, p. 269.

<sup>34</sup> G. Deleuze, *Logique de la sensation*, op. cit., p. 31.



passerait entre les sens ce qui advient à chaque sens dans l'activité perceptive ordinaire : les instruments de musique sont des usages par rapport à telle note qui serait du ressort, elle, du schéma ; un *la* joué par un violon « n'a rien à voir » avec un *la* joué par un trombone, mais « quelque part », c'est le même *la* ; de même pour telle couleur selon que la pratique du peintre est celle de la peinture dite à l'huile ou celle de l'aquarelle ; la note ou le ton sont en discours porteurs de valences distinctes et surtout délicates.

Si nos sens, sans préjudice de leur nombre — faut-il ajouter à la liste les «*sens viscéraux*» mentionnés par Valéry ? — et de leur hiérarchie, «*communiquent*» en mesurant puis en comparant les valences des sensations qu'ils contrôlent, que «*nous disent-ils*» exactement ? La thèse que nous nous sommes efforcé de défendre ici, c'est que, à partir du moment où chaque ordre de sensations s'avère solidaire d'un type d'espace, la **médiation synesthésique** permet au sujet de passer d'un espace à un autre et de progresser dans la profondeur et ainsi de résoudre, autant que faire se peut, une extranéité en une intimité.

Notre point de départ, le sonnet des *Correspondances*, le laisse entendre : dans les vers neuf et dix :

*Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants  
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,*

Baudelaire suggère un premier jalonnement dans la profondeur : la vue est le sens de la distance, l'odorat celui de la proximité, l'ouïe celui de la mi-distance. Mais il faut aller plus loin afin d'approcher la lettre même du texte de Baudelaire : la classe des parfums est scindée en deux :

Vers 8 : *Il est des parfums ...*  
Vers 10 : — *Et d'autres,...*

en continuité avec notre hypothèse de base, les trois sens seraient les sujets de *faire* de l'adhérence, tandis que les seconds se chargeraient de la réalisation de l'inhérence, de l'inscription en discours de valences inessives supérieures ; l'adoption du tiret au vers 10, à condition de le considérer comme la manifestante d'un authentique «*accent de sens*», tendancielle et emphatique, conforte avec cette interprétation.

On le voit : contre toute attente, et la nôtre d'abord, la seconde partie du sonnet des *Correspondances* de Baudelaire n'est pas si éloignée des vues théoriques de Hjelmslev dans *La catégorie des cas*. Trois attitudes sont possibles : ou bien nous nous sommes laissé aller à une manifestation de *wishfull thinking*, dérive qui guette tout analyste ; ou bien cette convergence est fortuite et sans conséquence ; ou bien, cette convergence est nécessaire et elle a son chiffre : personnellement, nous sommes enclin à penser que les grands textes littéraires sont des analyses clairvoyantes et anticipatrices, mais, selon la terminologie traditionnelle, plus compréhensives qu'extensives ; par ailleurs si, comme le répète Hjelmslev dans les *Prolégomènes*, toute théorie est analytique, c'est-à-dire a pour tâche d'ordonner les résultats de l'analyse à

laquelle elle a procédé<sup>35</sup>, on comprend qu'elle soit partiellement transposable, à l'instar des transcriptions en musique. Dès lors, un texte poétique peut, au prix de la virtualisation du travail sur le signifiant, contenir des propositions théoriques, dans l'exacte mesure où un texte théorique, en rupture avec le genre « littéraire » qu'il pense pratiquer, peut développer, en raison de son envergure, une poétique du sens. Cette convergence est annoncée entre autres par Mallarmé dans les termes mêmes de la sémiotique : *« Cette visée, je la dis Transposition — Structure, une autre. »* Si la modernité est en partie définie par la compréhension de l'emprise du langage sur le discours, qui niera que, sous ce rapport, elle ne doive autant à Mallarmé qu'à Saussure, sans omettre que l'œuvre du premier est antérieure à celle du second...

---

<sup>35</sup> Même le concept de fonction est placé sous l'autorité de l'analyse puisque *« Une dépendance qui remplit les conditions d'une analyse sera appelée **fonction** »* dans *Prolégomènes à une théorie du langage*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1971, p. 49.

## La séquence de la pêche au thon dans *Stromboli* de Rossellini<sup>1</sup> : une spirale polysensorielle

Nathalie Roelens  
Université KU Leuven

[...] nous tirons sans doute du concours de nos sens et de nos organes de grands services. Mais ce serait tout autre chose encore si nous les exerçons séparément, et si nous n'en employions jamais deux dans les occasions où le secours d'un seul nous suffirait.

Diderot, *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient*, Paris, Garnier Flammarion, 1972, p. 86.

[...] j'étais torrent, j'étais noyé, j'étais navigation. [...] j'étais navigation avant tout, brillant d'un feu pur et blanc, répondant à mille cascades, à fosses écumantes et à ravinelements virevoltants, qui me pliaient et me plissaient au passage. Qui coule ne peut habiter.

Henri Michaux, *Misérable Miracle. La mescaline*, Paris, Gallimard, 1972, p. 48-50.

Puisqu'elle ne peut quitter l'Italie de l'après-guerre, Karin, une jeune Lituanienne assignée à un camp de réfugiés, accepte d'épouser Antonio, jeune pêcheur de l'île volcanique de Stromboli. Mais leur vie sur l'île devient rapidement un enfer pour elle. La séquence de la pêche au thon (la fameuse cérémonie de la «*tonnara*») ferait basculer la diégèse, déjà chétive, dans le documentaire si elle ne constituait une épreuve qualifiante que la jeune femme s'impose à elle-même pour savoir si elle continuera à supporter cet un environnement inhospitalier, voire hostile, où se dressent à la fois la barrière de la langue et la violence de son mari. Comme tout le film incarne à merveille cette situation purement optique (ou sonore) du personnage devenu pur témoin oculaire (ou auditif) incapable de réagir de façon sensori-motrice,

---

<sup>1</sup> Roberto Rossellini, *Stromboli*, 1950 (Ingrid Bergman, Mario Vitale, Renzo Cesana, Mario Sponza) (version italienne et anglaise).

assister à une pêche au thon exacerbe dès lors pour Karin le rôle de pur réceptacle sensoriel qui lui a été assigné dès le début. C'est par cette situation sensorielle bien particulière et par l'errance dans un « espace quelconque » (terrain vague, lieu déserté, déconnecté) que Gilles Deleuze distinguait d'ailleurs le néoréalisme du cinéma d'action qui lui précéda<sup>2</sup>.



D'après Roberto Rossellini, *Stromboli*

La séquence en question met en scène une double perception : celle des pêcheurs dont la sensorialité est soumise à un programme d'action bien réglé et celle de Karin (Ingrid Bergman), notre observatrice déléguée, qui, empêchée dans ses actes, gênée dans ses mouvements, subit la scène de façon d'abord visuelle, puis polysensorielle suite à l'abolition partielle de la vue et, partant, de la raison de sa présence en ce lieu : elle était censée assister visuellement à, *contempler*, la pêche au thon de son mari.

Les pêcheurs en « formation » attendent la « pêche miraculeuse » dans le carré de mer qu'ils ont circonscrit, surface de nature découpée en culture, espèce de « *templum* » afin d'abord de *con-templ-er* le lieu en plongée (à l'instar de l'*augure*, le prêtre latin qui découpait du bout de son bâton un rectangle fictif pour y interroger selon certains principes le vol des oiseaux et

---

<sup>2</sup> «[...] le personnage est devenu une sorte de spectateur. Il a beau bouger, courir, s'agiter, la situation dans laquelle il est déborde de toutes parts ses capacités motrices, et lui fait voir et entendre ce qui n'est plus justiciable en droit d'une réponse ou d'une action. Il enregistre plus qu'il ne réagit. Il est livré à une vision, poursuivi par elle ou la poursuivant, plutôt qu'engagé dans une action. » (Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Minuit, 1985, p.9).

en tirer des présages, à cette différence près que l'augure auscultait le ciel en contre-plongée). Le cadrage épouse un moment cette enceinte-*templum* dominée par le regard des pêcheurs à l'affût de la première altération de la surface plane, regard qui cédera devant tout un programme narratif débrayé où les compétences modales sont actualisées l'une après l'autre dans un rituel bien ordonné (que Barthes ramenait au dépli d'un nom<sup>3</sup>) et où les sensations, domptées, acclimatées par une pratique ancestrale, sont toutes au service de la praxis : savoir-faire (compétence pragmatique), pouvoir-faire, vouloir-faire, faire : tirer le filet, chanter, crier, siffler, harponner, hisser, immobiliser, prier (remercier pour la «pêche miraculeuse»), rentrer (avec de façon implicite les promesses mercantiles et la consommation alimentaire gustative finales). Autrement dit, ce rituel, qui n'a rien à envier à la tauromachie, affecte chaque sensorialité à une étape précise de la séquence pragmatique de sorte qu'à aucun moment l'intensité de la sensation ne risque d'entraver l'efficacité du geste : scruter pour repérer, crier et donc s'écouter crier pour s'accaparer la proie, toucher pour harponner et hisser, sentir et goûter ensuite pour se nourrir. Je voudrais en dégager la loi suivante : l'action est une puissance d'endiguement des sensations et des passions qui en résulteraient. L'action établit un barrage contre l'intensité qui pourrait faire déborder la polysensorialité en affect. Les pêcheurs ont beau faire corps avec leur proie dans un couplage qui se termine par une estocade aquatique, ils maîtrisent entièrement la situation.

Or, à la séquence très ritualisée de la pêche (annonce-développement-conclusion) s'effectuant selon une doxa bien ancrée que la noblesse des travailleurs de la mer met encore en évidence, s'oppose la séquence d'observation anarchique de Karin, qui la montre subjuguée, décomposée, perdant sa dignité malgré sa tenue de ville (et cherchant des enveloppes supplémentaires pour se fermer au monde : le foulard, son propre coude). C'est ce regard désesparé et brouillé que la séquence épouse par la technique de la caméra subjective (*point of view shot*) hormis quelques plans en contre-champ conçus précisément pour montrer la réaction thymique de l'observatrice et quelques plans en plongée réitérant le surplomb des pêcheurs.

Le regard embrayé de la jeune femme est au départ conditionné par les modalités du **vouloir-voir** (une certaine curiosité et une envie de

---

<sup>3</sup> «Qu'est-ce qu'une suite d'actions ? Le dépli d'un nom. *Entrer* ? Je puis déplier en : «s'annoncer» et «pénétrer». *Partir* ? Je puis déplier en : «vouloir», «s'arrêter», «repartir». *Donner* ? «provoquer», «remettre», «accepter». [...] Le dépli de la séquence, ou inversement son pli, se font sous l'autorité de grands modèles culturels (*remercier pour un don*) ou organiques (*troubler le cours d'une action*) ou phénoménaux (*le bruit précède le phénomène*) [...] la règle d'ordre est ici culturelle (c'est en somme l'«habitude») et linguistique (c'est la possibilité du nom, le nom gros de ses possibilités)» dans Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, p. 88-89

réconciliation la pousse à aller rejoindre son mari : «*I just wanted to surprise you*», «*I had to see you. I want to be with you*», volonté qui lui donne même un ascendant sur celui-ci et sur ses collègues : «*Relax, smile*» lui dit-elle, car elle se sent en mesure maintenant de braver les quolibets), du **savoir-voir** (elle est dotée de compétence visuelle et, donc, cognitive), du **pouvoir-voir** (la scène est accessible). Ce regard, qui est d'abord accompagné du degré zéro des autres sensations - pour l'auditif : le silence ou du moins le chant très rythmé, pour le tactile : la nappe d'eau homogène, lisse et lustrée, pour l'olfactif : l'inodore, pour le gustatif : l'absence de goût -, va cependant progressivement se brouiller : les formes-poissons surgissant de la mer se métamorphosent en une masse informe et grouillante à la fois homogène et discontinue, mieux, la vue est tellement sollicitée de tous côtés qu'elle ne distingue plus que l'informe. Et c'est l'informe, semble-t-il, qui va entraîner une virtualisation de la visibilité; le **savoir-voir** est désormais défaillant : Karin ne comprend plus ce qu'elle voit donc elle ne voit plus bien et finira même par fermer les yeux, le **pouvoir-voir** est obstrué par les éclaboussures, le **vouloir-voir**, le goût de voir, se mue en dégoût. De sorte que le terrain est propice à l'émergence de saillances sensorielles relayant la vue. Le rôle purement scopique du témoin oculaire cède donc vite le pas à une vertigineuse spirale polysensorielle qui actualise des sensations plus organiques : saillances auditives chaotiques, stochastiques : les clapotis, les cris ; saillances d'abord haptiques : le gluant, le dentelé, le dur, le lourd, et ensuite relevant d'une tactilité dysphorique : les giclées d'eau qui assaillent et fouettent le corps propre – si tant est qu'on puisse étendre le tactile à une sensibilité aux vicissitudes de l'atmosphère, à un sentir épidermique du «moi-peau», saillances gustativo-olfactives dysphoriques : l'amer, jusqu'à la confusion totale des stimuli sensoriels dans la somatisation d'un corps affecté : le début de la nausée.

C'est ici où, à notre sens, la vertigineuse spirale polysensorielle chavire dans une expérience synesthésique où les sensations, au lieu de s'additionner, fusionneront (les cris deviennent aigus, les giclées perçantes, salées et froides, les grand corps lourds gluants, dentelés et coriaces voire, pour peu qu'il soient encore perçus à travers les gerbes d'eau, impudiques, les sens s'amalgamant aussi de sens moraux<sup>4</sup>) pour ensuite s'annuler. Tandis que les pêcheurs transforment *l'intensité* des formes sensibles en énergie, en force physique pour leur programme d'action, minorisant ainsi l'éprouvé de la polysensorialité, la spectatrice, incapable de réagir par la praxis, ne peut que pathémiser l'événement polysensoriel trop énorme pour elle et le traduire en dégoût, en peur. Elle a en somme privilégié ce que Roland Posner appelle

---

<sup>4</sup> Il n'est pas insignifiant que le mari participe du pôle collectif de la virilité éjaculatoire (l'eau salée se mêlant au sang) tandis que l'épouse est reléguée dans le pôle privé de la pureté à peine maculée par une grossesse encore inavouée.

«propriétés transmodales», à savoir celles qui ne sont pas propres à un canal sensoriel telles que «l'intensité»<sup>5</sup>. Ce que Posner ne dit pas c'est que cette intensification des sensations, leur saturation, peut entraîner leur annulation (dans une atrophie ou anesthésie totale combinant aveuglement, assourdissement, inappétence, dégoût) et dès lors mettre fin à la synesthésie même, en d'autres termes que la fusion puisse mener à la confusion et c'est cette confusion que la spectatrice transmet partiellement aux spectateurs. Jacques Fontanille l'annonçait déjà indirectement dans *Sémiotique du visible* en nous rappelant qu'au-delà de l'obscurité totale d'un côté, et de la clarté éblouissante de l'autre, les deux seuils d'intensité du visible, «le monde redevient à la fois invisible et insignifiant» : «le risque de l'esthésie, c'est la fusion irréversible, où la découverte immédiate de la plénitude du sens peut, à tout moment, pour peu que l'intensité dépasse le seuil de sensibilité du sujet, se transformer en effondrement complet du sens»<sup>6</sup>. Comme on est en contexte de sensorialité multiple, l'insignifiance de l'une nourrit l'insignifiance de l'autre. La jeune femme ne sait plus comment utiliser ses sens : elle est submergée par l'événement et ce franchissement de seuils est ici transgression morale : l'événement devient visqueux, nauséux, de trop, insupportable, «horrible», «enough», l'esthésie déborde dans l'affect de la répulsion. Le tour de force de la rhétorique de Rossellini consiste dès lors à nous montrer de façon purement visuelle, et auditive, une expérience d'émancipation des autres sensorialités hors de la perception visuelle et ensuite l'offuscation des sens.

Ce maelström polysensoriel et l'effondrement des/du sens qui en résulte s'explique sans doute par la topologie et la proxémique : contrairement aux pêcheurs nombreux (tandis qu'elle est seule) et surélevés, debout, dominants, en position de force, l'observatrice, légèrement en retrait mais sensoriellement participative, est assise dans une embarcation qui enregistre les remous, et partant, fragilisée. Au même niveau que le banc de thons, elle baigne littéralement dans l'épaisseur de l'événement olfactif, gustatif, tactile que constitue la pêche et que les travailleurs de la mer ont su transformer en

---

<sup>5</sup> «[...] sensory stimuli often have structures and effects which are not modality-specific. In these cases sight, sound, smell, taste, and touch can often be described with the same concepts, for example as being «soft», «homogeneous», or «intense», «calming», «exciting», or «threatening». Such properties of sensations are called 'transmodal properties'; they are the basis for the ability of artists to express a given idea by producing a poem as well as a picture, a piece of music or a sculpture (cf. the notion of «exemplification» used in this context by Nelson Goodman 1968) and to translate these expression forms into each other (cf. the definition of «intersemiotic translation» given by Roman Jakobson 1959)», Roland Posner and Dagmar Schmauks, «Synaestesi : Physiological Diagnosis, Practice of Perception, Art Program – A Semiotic Re-analysis », *Zeitschrift für Semiotik*, 2002, p. 5.

<sup>6</sup> Jacques Fontanille, *Sémiotique du visible. Des mondes de la lumière*, Paris, PUF, 1995, p. 46 et 65.

programme d'action. Ces deux postures présagent déjà en quelque sorte d'emblée de la victoire de ceux-ci et de la défaite de celle-là. Expérience d'autant plus rude pour elle qu'elle ne dispose d'aucune réaction pour atténuer ou compenser la violence de ce qu'elle perçoit, son intensité et son énormité. Dessaisie de ses compétences cognitives, la perception s'abolit bien vite dans un pur sentir qui la rapproche paradoxalement de l'animalité de la proie. Car, comme nous rappelle William Fiers inspiré par Maine de Biran dans son article «L'animal dans l'œuvre de Gustave Courbet» : «Ce n'est que dans la pleine possession de toutes ses facultés sensorielles, et notamment dans celle de la vue, que l'homme se distingue de l'animal. La faculté de la vue est le canal par excellence à travers lequel l'homme regagne la pleine conscience et la perspicacité lui permettant de résister à la passivité du dehors»<sup>7</sup>.

Dans un contexte plus philosophique et scientifique, on peut avancer avec Yves Rossetti que ce risque de débordement des sens et de perte du sens s'inscrit dans l'évolution humaine. Selon des études récentes l'intelligence, la conscience, la mémoire et l'anticipation auraient émergé «des contrastes intersensoriels plutôt que des concordances intersensorielles. C'est en effet lorsque les sens apportent des informations conflictuelles, ou des modèles non conformes de la réalité – qu'un système central d'intégration et d'organisation devient nécessaire, à partir duquel peut se développer un ego critique. Cette thèse évolutionniste considère donc que si les différentes modalités sensorielles avaient toujours apporté des informations congruentes sur notre environnement, le développement d'un esprit conscient n'aurait sans doute pas été nécessaire»<sup>8</sup> ; Ce qui amènerait à dire que la polysensorialité serait intelligente, la synesthésie sottise, obtuse, folle, insensée, à moins d'être pathémisante comme dans notre cas. Mais cela reste à vérifier.

Le spectateur, en revanche, qui vit l'événement par-dessus l'épaule de la spectatrice *in situ*, troisième acteur de la séquence après les acteurs débrayés et l'observatrice embrayée, ne sombre pas dans la perte des sens et du sens car, vivant l'événement en images, par procuration en somme, il n'est pas plongé dans celui-ci. L'expérience spectatorielle bisensorielle (image-son) s'étoffe certes d'opérations synesthésiques tributaires d'une caméra qui enregistre le tangage et le roulis de la barque jusqu'à nous indisposer, nous faire reculer, voire nous blesser dans notre chair, tributaires que nous sommes d'un objectif (lui-même aspergé d'ailleurs) qui focalise sur le harponnage de ces peaux coriaces et gluantes. Nous sommes mus et émus. Toutefois, au

---

<sup>7</sup> William Fiers, «L'animal dans l'œuvre de Gustave Courbet», in *Visio* (La figure de l'animal), vol. 6, n°1, printemps 2001, p. 83.

<sup>8</sup> Yves Rossetti, «Diderot et la question de Molyneux. La vision et les autres modalités sensorielles», in *Voir barré*, 19, 1999, p. 10. C'est un «moi-chair» qui semble en effet émerger ici de ces sollicitations contradictoires. Cf. Jacques Fontanille, *Soma et séma Figures du corps*, Paris, Maisonneux & Larose, 2004, p. 36.



contraire de Karin, nous demeurons physiquement à l'abri de toute violence. La médiation par l'image nous protège de tout débordement des sensations.<sup>9</sup> La synesthésie demeure soumise à la polysensorialité. A telle enseigne que notre réponse au chaos sensoriel de Karin est une polysensorialité sublimée qui, parce que nous ne trempons pas dans l'événement ressenti comme informe, ne risque pas de se déliter en confusion. On pourrait dire que Karin est dans le devenir - devenir éclaboussure, devenir-proie meurtrie par les hommes (selon le «devenir-animal» de Gilles Deleuze<sup>10</sup>) - tandis que nous sommes dans la condition rassurante de la médiation. De sorte que la jonction entre polysensorialité et affect comme perturbation interne, entre motion et émotion, ne s'avère pas aussi évidente qu'il n'y paraît<sup>11</sup>.

La jeune femme est débordée par l'intensité des sensations par le « trop » cher à Sartre. Or ceci mérite un petit détour. Il y a lieu en effet de revisiter le développement sartrien sur le visqueux que Rosalind Krauss avait déjà cité dans son article «Le destin de l'informe» en clôture de l'ouvrage écrit en collaboration avec Yve-Alain Bois, *L'informe mode d'emploi*<sup>12</sup>. Krauss

---

<sup>9</sup> Nous demeurons en quelque sorte un «soi-corps propre» (*ibid.*)

<sup>10</sup> Le banc de thon se prêterait particulièrement au devenir-animal. En effet, trop oedipiens, familiers, familiaux, sentimentaux ou trop archétypiques, les animaux domestiques sont ceux que Deleuze exclut du devenir-animal. Il réserve celui-ci aux «animaux davantage démoniaques, à meutes et affects, et qui font multiplicité, devenir, population, conte [...] », Gilles Deleuze et Félix Guattari, «1730 - Devenir intense, devenir-animal, devenir-imperceptible [...] », *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 293.

<sup>11</sup> De même, à l'impossibilité de fixer une Gestalt dans les grouillements sinueux et déferlements de monstres marins bariolés en gestation perpétuelle de Pierre Alechinsky – pour citer un exemple pictural – répond une même maîtrise des passions. Nous demeurons sur la berge, sans doute protégés par les fameuses «remarques marginales» monochromes, «un ceinturage de dessins en noir et blanc faisant office d'encadrement défensif, zone intermédiaire entre le centre, la peinture, et ce que les Japonais nommeraient 'le monde flottant'» (Pierre Alechinsky, «Le passé inaperçu», in *Hors cadre*, Bruxelles, Labor, 1996, p. 14). Cette enceinte-bastingage semble là afin de juguler d'avance l'hémorragie figurative qu'elle enchâsse. De sorte que, même si les œuvres d'Alechinsky dégagent cette « force sans objet » que Deleuze repérait dans l'œuvre tardive de Francis Bacon, œuvres désertées par la figure : «pure Force sans objet, vague de tempête, jet d'eau et de vapeur, œil de cyclone, qui rappelle Turner dans un monde devenu paquebot », (Gilles Deleuze, *Francis Bacon, Logique de la sensation*, Paris, La Différence, 1984, p. 25), le fait que nous ne baignions pas dans l'événement mais que nous soyons sur la berge, que celle-ci soit encadrée et livrée devant nous, font que la polysensorialité ne sombrera pas dans le pur affect où les sensations s'annulent, se confondent. Ainsi «des séductions abyssales, océaniques (selon l'expression de Marcelin Pleynet) du *Goût du gouffre*, 1982 et la peinture qui surgit en éruption du *Volcan adverse*, 1972 nous ramènent aux deux moments clés du film de Rossellini, le transport en moins.

<sup>12</sup> Yve-Alain Bois et Rosalind Krauss, *L'informe mode d'emploi*, Paris, Editions du Centre Pompidou, 1996.

s'emploie à distinguer radicalement l'abjection, telle qu'elle se présente dans l'art contemporain, de l'informe, moins thématique, plus structurel. Elle fait cependant remonter l'abjection à la conception de l'abject élaborée par Kristeva, conception qui convergerait curieusement avec l'analyse sartrienne du visqueux, de ce qui est ni liquide ni solide mais quelque part entre les deux états et, par là, poisse les doigts de sa souillure et compromet l'autonomie du sujet : «la condition ontologique a ici pour composant psychique une menace portée contre l'autonomie et l'autodéfinition par la suffocante proximité de la mère»<sup>13</sup>. Krauss relève surtout le passage sartrien qui souligne cette conception : «Le visqueux c'est la revanche de l'En-soi. Revanche douceâtre et féminine qui se symbolisera sur un autre plan par la qualité du sucré»<sup>14</sup>.

Or, à relire le chapitre sur le visqueux dans *L'Être et le Néant*, c'est moins le côté pré-kristevien qui saute aux yeux, que le fait que le visqueux ne puisse que mettre fin à la polysensorialité pour enliser la perception dans la synesthésie et au-delà.<sup>15</sup> Comme nous le suggère l'introduction à cette livraison, «la diversité polysensorielle s'impose comme un préalable (aspectuel) à la synthèse des sensations»<sup>16</sup>. A ceci près que la constitution du sujet chez Sartre relève plutôt d'une dilution du Pour-soi dans l'En-soi, et il semble intéressant de souligner ce risque dans la constitution du sujet. Marcel Proust dans une des synesthésies les plus abouties en littérature avait déjà évoqué ce risque d'engluement. Marcel est dans la chambre de tante Léonie, dont Jean-Pierre Richard disait qu'elle était un «extraordinaire musée d'odeurs, un symposium de signes olfactifs»<sup>17</sup> :

[...] je faisais quelques pas du prie-Dieu aux fauteuils en velours frappé, toujours revêtus d'un appuie-tête au crochet ; et le feu cuisant comme une pâte les appétissantes odeurs dont l'air de la chambre était tout grumeleux et qu'avait déjà fait travailler et « lever » la fraîcheur humide et ensoleillée du matin, il les feuilletait, les dorait, les godait, les boursoufflait, en faisant un invisible et palpable gâteau provincial, un immense «chausson» où, à peine goûtés les aromes plus croustillants, plus fins, plus réputés, mais plus secs du placard, de la commode, du papier à rames, je revenais toujours avec une convoitise inavouée, m'engluant dans l'odeur médiane, poisseuse, fade, indigeste et fruitée du couvre-lit à fleurs.<sup>18</sup>

---

<sup>13</sup> Rosalind Krauss, « Le destin de l'informe », idem, p. 227.

<sup>14</sup> Jean-Paul Sartre, *L'Être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, 1943, p. 701.

<sup>15</sup> Remarquons en outre que Sartre parle d'emblée par synesthésie car il décrit constamment l'effet sur nous de la vue du visqueux et incidemment seulement de son toucher.

<sup>16</sup> Cf. *supra*.

<sup>17</sup> Jean-Pierre Richard, *Proust et le monde sensible*, Paris, Seuil, 1974, p. 250-251.

<sup>18</sup> Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, «Pléiade», p. 50

Jean-Pierre Richard distinguait dans cet engluement une limite libidinale qui rejoint l'écoeurement et le vertige de Karin : «Trop désirable sans doute ce lieu médian, trop vivement visé par la pulsion inconsciente (*toujours*, convoitise *inavouée*) pour ne pas renverser aussitôt l'axe de sa valorisation sensuelle : le succulent y devient fade, il prend le goût de ce qui n'a pas de goût ; l'attirant y vire à l'engluant, au poisseux, marque d'une attraction aliénante, promesse d'une sorte de collage carcéral; et tout ce qui s'offrait à l'incorporation gourmande y refuse finalement de *passer* : le plaisir d'ingestion menace de tourner à l'indigestion». (*Ibid.*)

Même vertige-confusion chez Sartre lui-même, dans le célèbre passage de la racine du marronnier de la *Nausée*, même passage de la polysensorialité rassurante à la synesthésie troublante, au sentiment du «trop». Aussi le «noir» contre le pied de Roquentin cesse-t-il soudain d'être une simple qualité pour devenir «l'effort confus pour imaginer du noir de quelqu'un qui n'en aurait jamais vu et qui n'aurait pas su s'arrêter, qui aurait imaginé une être ambigu, par-delà les couleurs. Ça *ressemblait* à une couleur mais aussi à une meurtrissure ou encore à une sécrétion, à un suint – et à autre chose, à une odeur par exemple, ça se fondait en odeur de terre mouillée, de bois tiède et mouillé, en odeur noire étendue comme un vernis sur ce bois nerveux, en saveur de fibre mâchée, sucrée. Je ne le *voyais* pas simplement ce noir : la vue, c'est une invention abstraite, une idée nettoyée, simplifiée, une idée d'homme. Ce noir-là, présence amorphe et veule, débordait, de loin, la vue, l'odorat et le goût. Mais cette richesse tournait en confusion et finalement ça n'était plus rien parce que c'était trop».<sup>19</sup>

Revenons à *L'Être et le néant*. Sartre montre bien que cette « revanche de l'En-soi sur le pour-soi » qu'il détecte dans le visqueux affecte notre rapport à l'Être dans son ensemble et mobilise entièrement le sujet : « [...] tant que dure le contact avec le visqueux, tout se passe pour nous comme si la viscosité était le sens du monde tout entier, c'est-à-dire l'unique mode d'être de l'être-en-soi [...] »<sup>20</sup>. Karin n'est pas vraiment en proie au visqueux (car les thons sont tout au plus gluants) mais on peut dire qu'elle s'engluie dans la viscosité de l'événement. Notre séquence marque d'ailleurs ce passage naturel de l'ontologique au psychologique évoqué par Sartre, ce qui explique par exemple que même les jeunes enfants comprennent la valeur symbolique du visqueux (« la bassesse poisseuse de certains individus »<sup>21</sup>) sans aucun autre apprentissage que l'intuition sensible du visqueux. Karin trouve la pêche au thon (et déjà le lapin dévoré par le furet dans une séquence précédente) si répugnante qu'elle se sent elle-même devenir visqueuse, le goût de l'eau si amer qu'elle en éprouve de l'amertume, l'écoeurement

---

<sup>19</sup> Jean-Paul Sartre, *La Nausée* (1938), Paris, Gallimard, p. 184.

<sup>20</sup> Jean-Paul Sartre, *L'Être et le néant*, op. cit., p. 698.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 696.

contaminant jusqu'à sa conscience et Sartre de nous rappeler «qu'une conscience qui *deviendrait visqueuse* se transformerait [...] par empatement de ses idées»<sup>22</sup>.

La nausée suscitée par la vie aqueuse alentour se confondra ensuite avec la nausée provoquée par les prémices de sa maternité naissante, comme si la nausée réveillait en elle la vie intra-utérine. La boule polysensorielle, vulnérable, ballottée, exposée, malmenée, éclaboussée, se fermera progressivement au monde pour se lover dans sa nausée amniotique, (en espagnol : «*la maréa*» : la nausée), réponse physiologique à un entourage désormais insupportable. La fin de la séquence et, en même temps, la sanction de l'épreuve ne pourra dès lors rétablir entièrement les sensations dans leurs organes respectifs. Il lui faudra pourtant reprendre ses esprits et donc ses sens, pour pouvoir mettre en œuvre un programme d'action cette fois : quitter l'île en traversant le volcan (afin de rejoindre le village de Genostrá d'où partent des navires pour le continent).

Le parcours perceptif et cognitif a cédé le pas à un pur parcours thymique allant de la phorie à la pure dysphorie, qui dilue la figurativité de la séquence. Quand son mari lui demande après coup si ça lui a plu («*Did you like the fishing ?*»), sa seule réponse est : «*It was horrible*», l'insoutenable, l'inénarrable et surtout le dégoût s'opposant au rituel fortement narrativisé qu'induisaient les actes des pêcheurs. Celui de Karin est donc un contre-programme non narratif mais thymique d'aversion. Mais on peut aussi avancer que cette horreur contient déjà en germe le sentiment du sublime qu'elle éprouvera devant la puissance panique de l'éruption volcanique, s'il est vrai que les deux extrêmes de la répulsion et de l'attrait se retrouvent dans le sentiment du sublime comme ébranlement phorique de l'être, comme débordement, qui dans la tradition d'Edward Burke vire tantôt à la plénitude et à la félicité tantôt à la terreur et à la souffrance.<sup>23</sup> Le «*It was horrible*» sera réitéré à la fin du film par un autre superlatif : «*How wonderful*». L'agitation a fait place à une pacification, celle-ci venant d'une certaine lassitude à supporter l'insupportable.

D'abord reléguée à l'état de silhouette qui se fond entièrement dans «l'espace quelconque», dans un paysage informe constamment remodelé par

---

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 702

<sup>23</sup> Le sentiment du sublime chez Burke se fonde sur l'instinct de conservation et sur la peur, c'est-à-dire sur une «souffrance qui, parce qu'elle ne va pas jusqu'à la destruction des parties du corps, provoque des mouvements, lesquels, purifiant les vaisseaux plus fins ou plus gros d'engorgements dangereux ou nuisibles, sont en mesure de provoquer des sensations agréables, non pas certes de plaisir, mais une sorte d'agréable frisson de peur, un certain calme mêlé d'effroi », Edward Burke, *Recherches philosophiques sur l'origine de nos concepts du beau et du sublime*, 1773, in Emmanuel Kant, «Analytique du sublime», *Critique de la faculté de juger* (1790), Paris, Gallimard, 1985 (Folio), p. 223.

les émanations suffocantes du volcan qui happe littéralement la figure humaine, elle subira une expérience polysensorielle-synesthésique frisant encore plus l'épuisement des sens que celle suscitée par la pêche au thon et sera désormais totalement privée de ce que nous avons appelé cette puissance d'endiguement, entièrement subjuguée par le «trop» : «*enough, enough*». Malgré sa lueur de volonté «*I have to finish*», elle s'écroule : «*I have not the courage. I am afraid*», régressant à l'état du nourrisson couché, hurlant, gémissant (*in-fans*). Le lendemain, à l'apogée de l'ascension, une fois touchée par la grâce, par l'épiphanie du sublime cosmique, minéral et mystique, elle se dresse triomphante et domine ses sensations : «*What mystery, what beauty*». Elle recouvre l'usage de la parole «*No I can't go back. They are horrible. It was all horrible. They don't know what they do. I am even worse. I'll save him, my innocent child. God help me. Give me the strength, the understanding and the courage. Merciful God*». La parole intentionnelle («*Je sauverai mon enfant innocent*») et l'invocation divine mettent un terme à cette durativité insupportable. Elle domine dorénavant un paysage qu'elle surplombe et toise, qu'elle hume et dont elle apprécie le silence selon une polysensorialité rassérénée, tandis que dans les premières séquences du film la caméra suivait en plongée ses déambulations dans les méandres labyrinthiques du village-prison, suivant sa quête du sens toujours avortée car ponctuée de stimuli sensoriels qu'elle ne parvenait pas à identifier (à savoir, les cris d'un bébé introuvable) et que dans la séquence de pêche au thon elle était littéralement immergée dans le *templum* de la pêche. La victoire de Karin sur le visqueux coïncide cinématographiquement avec le surgissement de la figure hors du décor qui la sertissait.

De silhouette, de figurante, de figurine, elle s'érige en «figure», parlante de surcroît, à l'instar de Salvatore Giuliano dans l'étonnant film éponyme de Francesco Rosi : «Le point sombre qui se fond dans le paysage sicilien de *Salvatore Giuliano* ne serait qu'un détail de relief, un arbre calciné, de l'herbe sèche et grise couvrant un rocher, s'il ne s'était mis à crier, emplissant la terre et le ciel d'une vapeur humaine, offrant un visage sublimé par l'alchimie de la parole. De lui nous ne saurons ni ne verrons rien. Mais cette voix montante est la chair vivante de l'homme en ce qu'elle se distingue des pierres et des nuages, en ce qu'elle circule parmi eux. »<sup>24</sup> On découvre ici que non seulement l'action mais la parole détient ce pouvoir d'endiguer les sensations. Retrouvailles aussi avec son visage, avec son humanité : «L'épiphanie du visage comme visage ouvre l'humanité», disait Lévinas.<sup>25</sup> On découvre par conséquent la force de transformation de la révélation

---

<sup>24</sup> Luc Vancheri, *Figuration de l'inhumain. Essai sur le devenir accessoire de l'homme filmique*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 1993, p. 30.

<sup>25</sup> E. Levinas, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, 1961, Livre de Poche, 1971, p. 234.

sublime : la jeune femme se constitue en sujet intentionnel et abandonne sa quête égocentrique. Le spectateur, pour sa part, aura lui aussi été envahi par la polysensorialité de l'événement naturel (combinant la vue aux effets kinesthésiques de la caméra) sans avoir dû subir cependant cette transformation existentielle.

\*\*\*

Mais, à étendre cette expérience cinématographique à toute expérience spectatorielle, peut-être convient-il d'appliquer une lecture plus blasée, plus cynique, peut-être faut-il accepter que la polysensorialité est elle-même un leurre, que ce sont les images qui nous donnent une impression de sens multiples tandis que nous sommes bien aise que ça n'arrive qu'aux autres. Même quand nous traversons des installations contemporaines qui sollicitent le toucher par des filaments qui nous effleurent, voire des pédoncules qui nous heurtent dans la pénombre, nous sommes bien certains qu'il n'en résultera aucune blessure réelle, car nous sommes dans un musée, devant un film, devant un tableau, devant un texte et dès lors à l'abri des sens qui se déchaînent tous seuls, à l'abri du visqueux qui ne poisse les doigts qu'aux autres. Peut-être allons-nous en dernier ressort au musée, au cinéma, à la bibliothèque pour éviter la polysensorialité de la vie non médiée qui poisse, empoisse, empoisonne etc. ou, au contraire, pour fuir ses tentations : ses parfums, ses arômes, ses caresses, ses bruissements et gazouillis printaniers. De l'atrophie des sens à la réceptivité du corps entier il y a toute une gamme de polysensorialités intermédiaires dont nous avons tenté de montrer les attraits et les risques.

## Vin et voix : vers une inter-esthétique des qualités sensorielles

Herman Parret  
*Université de Leuven*

L'analyse tentative que nous proposons s'inscrit dans le cadre d'une sémio-esthétique, c'est-à-dire d'une sémiotique qui a comme objet la sensorialité globale du corps. La question précise qui se pose concerne l'attribution de la *qualité* au niveau de deux registres sensoriels : le gustatif et l'auditif, le vin et la voix. L'opération évaluative de la dégustation qualitative du vin est analysée en *oeno-esthétique*, l'opération appréciative de la saisie qualitative de la voix en *phono-esthétique*. Notre but est d'esquisser quelques lignes de force d'une inter-esthétique comparant, voire homologuant ces deux types d'opérations. Comparer et homologuer le gustatif et l'auditif est une tâche qui sort des chemins battus. La classification classique des cinq sens propose l'ordre suivant : la vue, l'ouïe, l'odorat, le goût et le toucher. La vue et l'ouïe s'amalgament facilement dans des synesthésies bien connues comme celle de l'audition colorée, et l'odorat, le goût et le toucher, les soi-disant «sens intimes», s'entrelacent spontanément dans nombre d'expériences sensorielles. L'odeur d'un bon cigare et le goût d'un verre de rhum font une alliance maintes fois chantée par bien de poètes sensualistes<sup>1</sup>. La gastronomie cultive de toute évidence ces synesthésies «faciles» et nul ne doute qu'elles

---

<sup>1</sup>Nous trouvons une belle description de cette alliance dans un article du *Monde* consacré à Alejandro Robaina, «fumeur cubain de légende» : « [...] Le havane et le rhum se respirent et s'évaluent à l'oeil et au nez. Ils se toisent et se tâtent, avant d'être têtés. Un chromatisme commun les apparente. [...] Un rhum cubain sur un corona, c'est un parfum de femme au regard noir qui jaillit, avec l'expression même de la douceur matinée de ce rien de pointu dans la tripe [...] C'est ici que commence le voyage de noces. Dès que vous avez trempé la tête d'un cigare dans le verre et aspiré la douce chaleur de l'un avec la fraîcheur odoriférante et nerveuse de l'autre, vous quittez la table pour le salon de musique intérieure. Vous êtes dans le lit d'une rivière et vous faites la planche » (*Le Monde*, 18 décembre 2001, p. VII).

nous procurent des jouissances ardentes et subtiles. Toutefois, la vue et l'ouïe d'une part, et l'odorat, le goût et le toucher de l'autre semblent séparer par un abîme difficile à traverser. C'est pourtant ce que nous proposons en construisant une inter-esthétique de l'auditif et du gustatif, de la voix et du vin. Cette inter-esthétique «compare» par conséquent l'évaluation de la qualité du vin et l'appréciation de la qualité de la voix.

Brillat-Savarin, dans sa *Physiologie du goût*, compare en effet le goût et l'ouïe en remarquant que «le goût n'est pas si richement doté que l'ouïe»<sup>2</sup>. Il explique cette constatation par le fait que le goût est «simple en actualité», i.e. ne peut être impressionné par deux saveurs en même temps, tandis que l'ouïe peut entendre et comparer plusieurs sons à la fois. C'est dire que le goût n'est que linéaire tandis que l'ouïe en même temps linéaire et harmonique. Cette linéarité ou temporalité est soulignée également par Jean-François Bordron dans un texte que nous citerons souvent, *Perception et énonciation dans l'expérience gustative. L'exemple de la dégustation d'un vin*<sup>3</sup> : «Il est remarquable que la dégustation utilise un lexique tout à fait comparable [...] à celui de la critique musicale ou à celui des parfumeurs. Le langage de description des objets visuels ou tactiles est en revanche bien différent. Une hypothèse serait que le goût, l'odorat et l'ouïe *ont besoin de temps* pour constituer leur objet, la vue et le tact paraissant en disposer dans l'immédiateté. Dans les trois premiers cas, il semble que l'on ne puisse décrire une perception sans introduire des «*morphologies temporelles*»<sup>4</sup>. C'est certainement la cas parce que l'auditif et le gustatif ont une dimension temporelle, fondamentale pour la spécificité de ces deux expériences sensorielles mais, comme on le verra dans l'analyse qui suit, le temps de la dégustation qualitative du vin et le temps de la saisie qualitative de la voix sont d'une tout autre nature.

Nous progressons de la façon suivante. Dans une première section la syntaxe figurative de la dégustation du vin sera brièvement présentée, et ensuite dans une seconde section quelques aspects d'une qualification phénoménologique de la voix. Une troisième section «compare» les résultats de ces deux types de «qualifications» tandis qu'un effort inchoatif d'homologation partielle est esquissée dans la quatrième section.

### **La syntaxe figurative canonique de la dégustation du vin**

Cette syntaxe a été parfaitement élaborée par Jean-François Bordron dans l'article mentionné et nous ne faisons qu'en reprendre quelques éléments en la dissociant de l'enchâssement dans une sémiotique de l'énonciation. Même si une «syntaxe figurative» est préfigurée, elle consiste essentiellement dans

<sup>2</sup> Brillat-Savarin, *La physiologie du goût*, [1825], Paris, Flammarion, 1986, p. 54 et sv.

<sup>3</sup> Dans A. Hénault, *Questions de sémiotique*, Paris, Presses Universitaires de France (Coll. *Formes sémiotiques*), 2002, p. 639-665.

<sup>4</sup> *Art.cit.*, 654.



une taxinomie lexicale ou une taxinomie de prédicats servant d'étiquettes de certaines propriétés qualitatives du vin en dégustation. S'il y a syntaxe, c'est que la dégustation du vin est «linéaire», se déploie dans une temporalité fortement *aspectualisée*. Les prédicats s'organisent autour des trois «aspects sémiotiques» canoniques : l'inchoativité, la durativité et la terminativité, que Bordron réintitule : *attaque, évolution, finale*. D'autres triades ont été proposées pour ces mêmes aspects. Brillat-Savarin, sans être sémioticien, travaille avec la triade suivante : sensation *directe*, sensation *complète* et sensation *réfléchie*<sup>5</sup>. La sensation directe est non médiatisée, spontanée et immédiate. La sensation complète est constituée comme un conglomérat de saveurs de base. La sensation réfléchie indique cet «aspect» du goût qui, en s'évanouissant, se retourne sur lui-même dans une dernière évaluation réflexive. Cette idée d'une évaluation réflexive mérite certainement d'être retenue. Une autre triade encore a été proposée, celle de Fontanille et Zilberberg : émanation, diffusion, pénétration<sup>6</sup>. Les quatre triades relevées n'indiquent pas le même positionnement sémiotique, mais, si elles ne sont pas globalement homologables, elles ne sont pas exclusives non plus. Tenons-nous à la triade *attaque, évolution, finale*, en proposant quand-même de remplacer *évolution* par *constitution*, terme qui nous paraît plus adéquat.

L'évaluation de la qualité de l'*attaque* dans la dégustation se fait à l'aide de termes (ou de prédicats) impliquant une idée de *résistance* (*rond, souple, tendre*), une idée d'*intensité* ou de *force* (*intense, présent, solide, puissant, fin, mince, plein*), une idée de *style*, de «*séduction*» (*rude, charmant, élégant, simple, frais*). Ce dernier groupe de prédicats forment en fait le registre modal. Il faut noter que tous ces termes conçoivent l'attaque comme *indicielle* : quelque chose s'annonce, et les prédicats de ce groupe pointent donc vers la présence de quelque chose qui n'est encore véritablement là.

Le goût se *constitue* dans une seconde phase aspectuelle, celle où la sensation se complète (Brillat-Savarin), «se diffuse» (Fontanille/Zilberberg), exploite une certaine durativité. La constitution du goût se réalise comme une mise en balance des saveurs ou des qualités sensibles de base, toujours selon leur degré relatif de présence. La distribution se fait par conséquent en fonction d'un certain équilibre entre les saveurs de base que sont l'*acide*, le *sucré* et l'*amer*. Bordron parle avec bonheur de «*déploiement* des qualités sensibles» et «*d'exfoliation* des données indicielles» relevées au moment de l'attaque. Quelques prédicats des *saveurs acides* sont : *vert, nerveux, acidulé, frais, rond* ; des *saveurs sucrées* : *moelleux, mielleux, onctueux, pâteux, gras* ; des *saveurs amères/astringentes* : *âpre, rêche, rude, tannique, charpenté*. Jean-François Bordron introduit à partir de ces taxinomies quelques généralisations sémiotiques intéressantes. C'est ainsi, affirme-t-il, que le registre de l'*acidité* fournit le lexique de l'*intensité*, de la *tonicité*, de la *vitesse* et du *tempo* : *vert, vif*, etc. ; le registre du *sucré* le lexique de la

---

<sup>5</sup> *Op.cit.*, 52.

<sup>6</sup> J. Fontanille et Cl. Zilberberg, *Tension et signification*, Bruxelles, Mardaga, 1998.

*lenteur*, de l'*espacement*, mais aussi de la *substantialité* : *gras*, *pâteux*, etc. ; le registre de l'*amer* le lexique du *resserrement*, du *contact* avec une matière résistante: *âpre*, etc. Mais il est surtout nécessaire de constater qu'après l'*indexicalité* de l'*attaque*, la *constitution*, second aspect constitutif de la dégustation, nous livre l'*iconisation* de l'objet dynamique du goût.

Suit en conclusion l'aspect de la *finale* qui, dans la taxinomie de Bordron, s'exprime dans le lexique de la *durée* : *long*, *court*, *interminable* ; le lexique de la  *finesse* et de la *subtilité* quand on indique une qualité sensible comme *évanescence*, entre autres ; le lexique de la *décadence* et du *délitement*, quand on appelle la finale *sableuse* ou *poussièreuse*, par exemple.

### **La qualification phénoménologique de la voix**

On qualifie la spécificité d'une voix, dans le langage ordinaire, par des centaines de prédicats et d'étiquettes, souvent intraduisibles d'une langue à l'autre<sup>7</sup>. La voix est qualifiée de mille façons, de douce, triste, civilisée, métallique, sans couleur, méridionale, soporifique, plaisante, sépulchrale... La phonétique ne fait pas grand cas de ces qualifications phénoménologiques et intuitives. Ce domaine est trop intensément subjectif et ne génère pas aisément les invariants et les universaux dont la théorie phonétique a besoin. En effet, il se révèle extrêmement ingrat de construire des corrélats phonétiques de toutes ces qualifications. Par contre il n'est pas impossible d'identifier le type de référent que ces qualifications ou ces étiquettes évoquent. Quel est le principe référentiel selon lequel l'intuition qualifie phénoménologiquement une voix ? La distinction la plus fondamentale qui gouverne l'étiquetage des voix est celle entre une étiquette référant aux sons produits par un locuteur et une étiquette référant aux caractéristiques de la personne qui produit ces sons. On parlera ainsi d'une part d'une *étiquette descriptive* et de l'autre d'une *étiquette indexicale*<sup>8</sup>.

Les étiquettes descriptives sont de deux espèces, les *étiquettes impressionnistes* et les *étiquettes phonétiques*. Ces dernières, étant les corrélats des premières, font partie du vocabulaire phonétique et elles tendent à la définition univoque et précise. Les déterminations phonétiques, en général, évitent la description holistique puisqu'elles identifient de préférence les composantes pertinentes constituant la qualité globale de la voix. En plus, elles font abstraction des différences interpersonnelles qui ne sont que des variantes pour la théorie phonétique universelle. Les étiquettes impressionnistes, par contre, ne sont accordées que sur la base d'une *démonstration audible* effective d'une voix *in vivo* dont la spécificité ne peut

---

<sup>7</sup> Nous reprenons dans cette seconde section des passages du Chap. II de notre livre *La voix et son temps*, Bruxelles, Editions de Boeck, 2002.

<sup>8</sup> John Laver, parmi les phonéticiens, s'intéresse de façon systématique à la description phonétique de la qualité de la voix. Nous reprenons ici sa typologie des étiquettes dans «Labels for Voices», repris dans *The Gift of Speech: Papers in the Analysis of Speech and Voice*, Edingburgh, Edingburgh U.P., 1991, Chap. 11, p. 171-183.

être saisie qu'approximativement. Deux autres différences entre les deux types de qualifications peuvent être notées. En premier lieu, le nombre des étiquettes à la disposition dans les deux cas est différent. La liste des termes phonétiques est limitée mais elle permet un très grand nombre de combinaisons, tandis que la taxinomie des termes impressionnistes est beaucoup plus riche, surtout parce que, pour la qualification impressionniste des voix, on fait appel aux ressources métaphoriques de la langue. En second lieu, l'attribution des termes phonétiques est rigoureuse, explicite et universelle, tandis que l'attribution des termes impressionnistes est dépendante des conventions du langage ordinaire tout comme des intuitions individuelles, ce qui les rend moins communicables et moins efficaces. C'est pourtant cette terminologie «impressionniste» qui intéressera l'approche phénoménologique de la qualité vocale.

L'étiquetage impressionniste de la voix, dans le langage quotidien, se réfère en fait à trois types de traits : des traits *segmentaux*, des traits se référant au *dynamisme vocal*, et des traits se référant plus spécifiquement au *processus physiologique de la production vocale*.

La première classe, celle des traits se référant à la *segmentation*, est la moins productive. Elle ne nous livre qu'une petite liste d'étiquettes : *sifflant, larmoyant, net, distinct, clair, sussurant, zozotant, emphatique, empoulé, précis, brouillé, gazouillant, écorché, estropié, gras, embarrassé*, etc. Il est d'emblée évident que ces étiquettes sont vraiment «impressionnistes» et que même leur appartenance à la classe des traits segmentaux est discutable.

La situation n'est pas très différente pour les autres classes comme celle des traits qui concerne le *dynamisme de la voix* où on trouve des adjectifs ayant comme référent la portée de la hauteur (*pitch-range*), le mouvement de la hauteur (*pitch movement*), le volume (*loudness-range*), le tempo, la continuité, et le registre phonatoire. La tessiture (*pitch-range*) est une échelle où on distingue généralement cinq positions : très profond, profond, position médiane, haut, très haut. Ces positions ont évidemment des affinités canoniques avec des registres phonatoires particuliers : le registre d'une «voix falsetto» est ainsi combiné tout naturellement avec une grande hauteur (*high pitch*). Voici quelques listes de la deuxième classe. Tessiture : *bêlant, oiseleur, léger, bas, pâle, rosâtre, criard, riche, flûté, roulant, gargouillant, sépulchral, perçant, aigre, argentin, sombre, sonore, gazouillant, plaintif, dolent, terne, pâle, grinçant, craquant, enroué, rauque, graveleux, grave, pesant, bourru, brusque, rude, rébarbatif*. Mouvement de la hauteur : *bourdonnant, mélodieux, monotone, musical, tremblant, chevrotant, plaintif, maussade, mielleux, doucereux*. Volume : *gros, retentissant, sans couleur, pâle, grinçant, qui porte loin, plein, graveleux, bourru, brusque, rude, cossu, enroué, fort, haut, grand, profond, bas, sonore, emphatique, ampoulé, perçant, pénétrant, plaintif, maussade, rauque, résonnant, gargouillant, aigu, mou, délicat, doux, tendre, sombre, sonore, staccato, strident, solide, ferme, infime, effronté*. Tempo : *traînant, bourdonnant, rapide, pesant, grave,*

*prompt, agile, leste, sombre, indolent, staccato, gazouillant. Continuité : écorché, estropié, bourdonnant, saccadé, irrégulier, doux, poli, lisse, coulant, courant, disert, fluide, liquide. Registre phonatoire : respirant, soupirant, haletant, fendu, fêlé, timbré, craquelé, rissolé, craquant, enroué, rauque, grinçant, discordant, choquant, désagréable, graveleux, grumuleux, bourru, brusque, rébarbatif, brutal, grossier, qui gronde, gargouillant, aigu, aigre, mince, maigre, faible, grêle, guttural, velouté, chuchotant.*

La dernière classe des qualifications impressionnistes est celle des traits qui réfèrent directement à la *base physiologique du processus de production vocale*. Un premier groupe est formé par des termes techniques indiquant les types de voix de chant : *ténor, baryton, basse, soprano, alto, contralto*, etc. Le second groupe offrent des termes se référant à la location et au fondement physique de la production vocale, comme le mode de vibration des cordes vocales et la tension musculaire. Location physiologique de production : *bourdonnant, nasal, sonore, gémissant, pleurnichant, ricanant, étranglé, relâché, détendu*. Tension musculaire : *effronté, impudent, hébété, stupide, lourd, ennuyeux, dur, métallique, affublé, voilé, emmitouflé, retentissant, strident, grinçant, âpre, rauque, résonant, sonore, mou, délicat, doux, strident, minuscule*. Mode de vibration des cordes vocales : *oiseleux, soufflant, respirant, haletant, fendu, timbré, fêle, craquelé, grinçant, enroué, rauque, doux, harmonieux, flûté, fruité, corsé, grinçant, désagréable, choquant, graveleux, bourru, brusque, rude, rébarbatif, âpre, rude, dur, enroué, rauque, mielleux, doucereux, moelleux, fondant, mûr, mélodieux, métallique, emmitouflé, assourdi, musical, sifflant, agité, raboteux, épais, gros, solide, mince, faible, grêle, velouté, chuchotant*. Deux remarques en guise de conclusion à ces taxinomies. Les prédications les plus intéressantes sont sans doute réalisées par les termes *iconiques*, comme en anglais, *booming, rumbling, staccato, tinkling, twittering*, ou en français, *chuchotant, soufflant, grinçant, bêlant, sifflant*, et les termes *métaphoriques* où la qualification employée transpose synesthésiquement un canal sensoriel, la vision ou le tact en particulier, vers l'auditif comme dans *voix d'or, voix pâle* (ou en anglais, *bleary, golden, colourless*), pour la vision, ou *voix dure, liquide, raboteuse, de soie, moelleuse, veloutée* (ou en anglais, *brittle, hard, liquid, rough, silky, soft, velvety*), pour le tact. Et ensuite, n'oublions quand même pas que toutes ces qualifications sont culturellement déterminées de sorte que la saisie de la spécificité d'une voix à l'aide de ces étiquettes impressionnistes présuppose une certaine familiarité avec le vocabulaire d'une langue particulière, voire avec la culture qui sert de contexte à ces spécifications. Familiarité également, pour certaines occurrences, avec le vocabulaire technique d'une terminologie scientifique, comme dans *voix nasale, voix gutturale*, et même *voix baryton*.

La qualification indexicale de la spécificité d'une voix réfère à des caractéristiques que l'interprétant attribue au producteur du son vocal, de sorte que le son produit fonctionne comme *indice* de ces caractéristiques.

Deux sous-types sont à distinguer : des traits *intrinsèques* qui sont de indices de certains caractéristiques physiques du producteur, comme le sexe, l'âge et la santé, et des traits *extrinsèques* qui sont des indices de certains choix idiosyncratiques que le locuteur effectue dans le domaine de la segmentation, du dynamisme vocal et de la mise en scène consentie d'une certaine psychologie. La frontière entre les deux sous-types est vague et incertaine : le statut social et la profession, par exemple, et même la provenance régionale sont à moitié intrinsèques et à moitié extrinsèques, en ce que le statut social et la profession produisent des indices qui sont à moitié voulus et à moitié involontaires. Peu d'étiquettes sont purement intrinsèques et elles sont d'ailleurs assez peu intéressantes. On parle ainsi d'une *voix virile*, *voix d'enfant*, *voix robuste*, *voix enrhumée* ou *voix faible* (référant à la voix d'un malade). Il semble y avoir dans l'interprétation une corrélation générale entre le physique, surtout la taille d'une personne, et la hauteur de sa voix : si on entend au téléphone une voix profonde et volumineuse, on imagine le producteur comme étant une personne forte et robuste. Les étiquettes *extrinsèques* ou *semi-extrinsèques* sont bien plus intéressantes. Si on évoque une *voix bourgeoise* (*upper-middle class voice*), la qualification ne concerne pas uniquement des caractéristiques phono-esthétiques, mais également des spécificités syntaxiques, lexicales et pragmatiques. On voit que la construction d'un corrélat phonétique est beaucoup plus compliquée quand il s'agit d'une qualification indexicale que d'une qualification impressionniste. On pourrait dire que tout le *style* du locuteur-producteur de sons est dans ces traits extrinsèques qui sont vraiment des indices de sa personnalité. Même les étiquettes semi-extrinsèques contribuent à l'identification de ce style. Prenons le cas de la provenance régionale : une *voix parisienne*, une *voix d'étranger*, une *voix campagnarde*, évoquant des caractéristiques mi-volontaires mi-involontaires d'une personnalité. La classe sociale (*voix éduquée*, *voix ouvrière*) et la profession (*voix militaire*, *voix professorale*) basculent sans doute du côté extrinsèque puisque les effets sont mieux contrôlés par le producteur de sons. Prendre un certain accent est un geste qui sert d'indice de la volonté d'appartenir à une certaine classe sociale ou au club auquel on s'identifie. Imiter la voix du Roi Albert de Belgique ou de Jacques Chirac est l'indice extrinsèque d'une volonté psycho-sociale.

Toutefois, le groupe le plus subtil (où les corrélations sont les plus vagues et les moins rigoureuses) est sans doute celui des étiquettes indexicales concernant les traits psychologiques. Plus importante sans doute que l'identification du référent de toutes ces étiquettes, est la détermination du degré de leur force perlocutionnaire, étude qui mènerait tout droit à une pragmatique de la voix. L'effet interactionnel s'intensifie, par exemple, si l'on va de *voix condescendante* ou *voix flatteuse*, à *voix ennuyeuse*, *irritante*, *intéressante*, *persuasive*, *soporifique*. Tous ces indices perlocutionnaires et pleinement interactionnels sont plus psychologiques que sociaux. On peut les caractériser davantage en les groupant en deux sous-classes : les étiquettes indexicales se référant à des *états-d'âme* (*moods*), à court terme, et les

étiquettes se référant au *tempérament*, à long terme. Selon ces critères, on trouve dans la première liste : *voix amusée, sèche, fâchée, excitée, irritée, sarcastique, sardonique*, et dans la seconde liste : *voix assurée, dominante, efféminée, névrotique, nerveuse*, etc. Il faudra admettre que toutes les corrélations sont relatives puisque culturelles : on associe dans notre culture une *voix rauque* avec un tempérament agressif, dominant et autoritaire, tandis que la *voix gémissante* est corrélée avec un tempérament effacé, soumis et faible.

Qu'en est-il de la *qualité* phono-esthétique de la voix ? On se place d'emblée au plan de la «substance de l'expression» en employant un terme de la stratification hjelmslevienne. Des considérations concernant le mécanisme physico-physiologique de production vocale ne sont pas pertinentes à cet égard. Techniquement, ce mécanisme vocal est composé de quatre systèmes : la respiration, la phonation, la résonance et l'articulation. Ce n'est pas que ces quatre composantes ne génèrent pas de propriétés phono-esthétiques : la beauté d'une voix n'est pas indépendante de la façon de respirer, de la physiologie spécifique d'un appareil phonatoire, surtout des cordes vocales, de la façon d'articuler et surtout de la résonance, elle-même physiologiquement contrainte<sup>9</sup>. Toutefois, si l'on se place dans la perspective analytique de la «substance» de la voix, on distinguera d'autres propriétés : le volume (*loudness*), la hauteur (*pitch*), l'intonation, la mélodie, l'accent, le rythme. Le *volume* est l'effet de l'énergie, de l'amplification ou de l'intensité de l'effort vocal, et c'est une composante parfaitement contrôlable par le producteur et aisément décodable par le récepteur. La voix «chantante» comparée à la voix «disante» est beaucoup plus volumineuse, et de subtils détails dans le volume font un grand acteur ou chanteur d'opéra<sup>10</sup>. La *hauteur* est plus difficile à contrôler et à décoder. Toutes les voix ont une hauteur (*pitch*) optimale et une hauteur habituelle, et les voix sont tout naturellement limitées par leur échelle. La hauteur peut être définie comme la position d'un son vocal sur une échelle musicale. Il va sans dire que les limitations physico-physiologiques sont déterminantes dans ce domaine, même si on peut y développer une certaine discipline autorégulatoire. L'*intonation* est une troisième propriété, et elle est sans doute moins «naturelle» que la hauteur et le volume, plus «culturelle», plus motivée par la spécificité de la langue que par la spécificité de la voix d'un individu. Ce domaine très étudié en linguistique<sup>11</sup>, et récemment en pragmatique

---

<sup>9</sup> J. Tarneaud, *Traité pratique de phonologie et de phoniatrice*, Paris, Maloine, 1941, donne une excellente présentation de ce point de vue.

<sup>10</sup> Voir J. Martin, *Voice in Modern Theatre*, London/New York, Routledge, 1991.

<sup>11</sup> A. Cruttenden, *Intonation*, Cambridge/New York : Cambridge U.P., 1986 ; M. Rossi et al., *L'intonation. De l'acoustique à la sémantique*, Paris, Klincksieck, 1981 ; D. Bolinger, *Intonation and its Uses. Melody in Grammar and Discourse*, Stanford, Stanford U.P., 1989.

linguistique, manifeste des régularités qui ne peuvent être décrites adéquatement sans prendre en considération une certaine intentionnalité communicationnelle chez le locuteur. Que l'acte de poser une question met en oeuvre une intonation conventionnelle a la force d'une règle, mais les séquences conversationnelles comportent parfois des intonations qui ne sont que quasi-systématiques, parfois difficiles à décoder, possédant des effets esthétiques certains. On peut qualifier la *mélodie* comme l'intonation radicalement subjective : l'intervention du sujet, et de ses états intentionnels et émotionnels, est nécessaire pour que l'on puisse parler de mélodie. Même si on peut accepter qu'une langue spécifique est particulièrement mélodieuse, comme l'anglais britannique et le portugais du Brésil par exemple, il faut admettre quand même que la «mélodification» de la parole par l'exploitation de certaines virtualités vocales dépende largement de l'attitude intentionnelle et volitive des interlocuteurs, même si l'intention et la volition ne sont pas globalement conscientes. A la propriété mélodique s'ajoutent encore le *rythme*, l'*accent* et le *tempo*, qui ont tous plus ou moins le même statut subjectif, même s'il y a une norme idéale de rythmisation et d'accentuation dictée par les grammairiens des langues.

Toutefois, une voix n'est pas décrite par l'observateur ni surtout «analysée» par l'oreille dans la totalité de ses propriétés, si l'on ne tient compte que des composantes mentionnées (volume, hauteur, intonation, mélodie, rythme, accent). Il y a en outre la *qualité* de la voix, cet aspect de la sonorité et de la tonalité d'une voix qui la rend distincte de toutes les autres. Cette qualité, on l'appelle également la *couleur* ou le *timbre* d'une voix. La qualité vocale est le produit tonal complexe résultant d'une série de facteurs hétérogènes, allant de l'anatomie la plus objective (les cavités pharyngales, par exemple, qui déterminent la richesse des résonances) jusqu'à l'esthétique la plus intuitive. Pourtant, il a été indiqué en phonétique expérimentale qu'aucune anatomie spécifique prédispose une voix à la qualité. Il y a, par contre, des contraintes physiologiques évidentes, comme la coordination musculaire, et même le simple mouvement musculaire corrigeant la longueur et la largeur des cordes vocales. Il est également admis que surtout la résonance est responsable de la «couleur» (métallique, chaude, mielleuse, sombre, douce, aigüe). Même si cette résonance est ancrée dans une physique extrêmement complexe, il faut pour qu'il y ait *qualité*, également des déterminants psychologiques concernant la personnalité, l'émotivité, le tempérament, le goût, et même une certaine évaluation esthétique largement influencée par la norme culturelle. Et pourtant cette qualité est perçue et «sentie» comme l'élément le plus «naturel» de la voix, l'élément qui est le moins manipulable et le moins contrôlé de la voix.

La qualité de la voix ou son *timbre* consiste certainement en traits suprasegmentaux et paralinguistiques<sup>12</sup>. Le timbre est perçu par l'interprétant comme le *style* d'un corps-fait-voix. Dans ce sens, le timbre n'appartient pas à la «substance de l'expression» mais à sa «matière», pour reprendre la terminologie de Hjelmslev. Reconnaître un timbre, c'est projeter une source derrière la voix, le corps animé d'une personne, et on ne sait pas trop bien si le *style* est le style de la voix ou le style de la personne qui fait résonner la voix. En plus, la saisie de la qualité de la voix signifie toujours un certain abandon à la séduction. Les sirènes séduisent et les muses inspirent par le timbre de leur voix : l'enchantement est en même temps *phyltron* et *pharmakon*, et le *incantare* est précisément l'effet de la musique «timbrée» de la voix<sup>13</sup>. Concluons en affirmant que le holisme du phénomène qualitatif qu'est le timbre d'une voix, est également dû au fait que le timbre se déploie dans une durée, dans un temps qui ne peut être segmenté. C'est précisément cet enchevêtrement de la voix et du temps qui fait obstacle à une simple analyse componentielle et quantitative. On dirait que le timbre de la voix est le territoire des poètes et des amoureux plutôt que des phonéticiens.

### Quelques observations descriptives et méthodiques

L'oeno-esthétique conçue par Jean-François Bordron fait l'inventaire d'une quarantaine de prédicats déterminant la qualité du vin lors des dégustations (quinze pour l'*attaque*, quinze pour l'*évolution/constitution*, une dizaine pour la *finale*). Le nombre de prédicats déterminant l'identité qualitative de la voix lors de la saisie de son timbre est de loin supérieure. La taxinomie, d'ailleurs assez arbitraire et certainement non achevée, comme elle est proposée en phono-esthétique, est très abondante puisqu'elle dépasse les deux cent cinquante. Comment expliquer la plus grande *canonicité* des prédicats pour le vin, et cette *prolifération* en ce qui concerne la voix ? Il semble qu'il y ait moins de contraintes «objectives» pour déterminer la qualité de la voix, et surtout un jeu plus frivole de l'imagination qui se manifeste dans cette tendance plus productive à la métaphorisation. Il est vrai que les qualifications *indexicales* (intrinsèques et extrinsèques) de la voix sont plutôt suspectes puisqu'elles ne sont pas vraiment des prédicats de *qualité* : elles renvoient indiciellement à une réalité extérieure, physique, psychologique ou sociale. Une qualification du timbre de la voix ne puisse renvoyer à une réalité extérieure. Mais même en enlevant les étiquettes soi-disant indexicales, il reste une grande asymétrie dans les deux groupes de prédicats entre d'une part une canonicité restreinte et de l'autre une prolifération productive sans limites.

---

<sup>12</sup> I. Fonagy est parmi les linguistes celui qui est le plus sensible à ce niveau musical et «timbrique» du langage en acte. Voir son livre *La vive voix. Essai de psychophonétique*, Paris, Payot, 1983.

<sup>13</sup> Voir C. Bologna, *Flatus vocis. Metafisica e antropologia della voce*, Bologna, Il Mulino, 1992, surtout le Chap. 9, p. 89-100.



Il est encore intéressant de noter que la plupart des termes oenosthésiques sont facilement transférables dans le domaine de la qualification de la voix. Dans les taxinomies proposées, on trouve déjà des termes identiques comme *rude*, *âpre*, *moëlleux*, *mielleux* mais cette présence n'est même pas importante vu le fait que quasiment tous les termes sont transférables, ceux de l'*attaque* (comme *rond*, *souple*, *tendre*, *rude*, *frais*) tout comme ceux de l'*évolution/constitution* (comme *nerveux*, *âpre*). Quelques termes résistant : *tannique*, entre autres, étant sans doute le prédicat le plus objectivant dans le domaine de la dégustation des vins. Le transfert dans l'autre direction est moins facile et moins spontané pour des dizaines de termes, comme pour *chuchotant*, *sifflant*, *aigu*, *enroué* que l'on ne prédirait jamais dans le domaine des vins. Il est vrai que ce sont en général des termes qui ou bien réfèrent à la base physico-physiologique de la production vocale ou bien des termes iconisants (qui ont par conséquent un rapport de ressemblance avec le son produit).

Le problème méthodique qui nous confronte consiste dans le fait que les deux taxinomies (pour le vin et pour la voix) ne sont rien de plus que des listes de lexèmes ou de prédicats. La valorisation qualitative du vin et de la voix, jusqu'à maintenant, a été produite et en même temps contrainte par des virtualités discursives. On n'est pas sorti des possibilités de qualification qui nous sont proposées par le discours, en fait par la richesse du lexique des langues. Il faut trouver un moyen pour organiser nos taxinomies de façon plus abstraite, non plus comme des prédicats (des termes ou des sèmes) mais comme des *procédures*. Appliquons à ce propos une tripartition proposée par Fontanille et Zilberberg<sup>14</sup>, celle entre les sèmes *généralisants*, les sèmes *particularisants* et les *catégories* (ou prédicats catégoriaux de temps et d'espace). Cette tripartition est intéressante puisqu'elle nous libère de tout renvoi au type de référent. Le référent «objectif» pour le vin sont les catégories physico-chimiques de l'*acide*, de l'*amer* et du *sucré*, tandis que pour la voix toute l'infra-structure physiologique déterminante (entre autres, la composante acoustique avec ses caractéristiques de hauteur, de volume, de tempo, de vibration, etc.). Il y aurait donc selon Fontanille et Zilberberg des prédicats/sèmes à tendance *particularisante*, d'autres prédicats/sèmes à tendance *généralisante* ayant une fonction d'unification du domaine sensoriel, et des prédicats/sèmes *catégoriaux* qui sont hiérarchiquement supérieurs puisqu'ils dominent l'organisation des deux autres niveaux et puisqu'ils déterminent la forme générale d'un objet dans l'espace-temps.

Parmi les sèmes particularisants, il y aurait les termes difficilement transférables, en général des termes que l'on ne peut détacher que difficilement des bases physique, chimique ou physiologique, comme *tannique* pour le vin, et *sifflant*, *chuchotant* pour la voix. Les sèmes

---

<sup>14</sup> J. Fontanille et Cl. Zilberberg, *Tension et signification*, Bruxelles, Mardaga, 1999.

généralisants inciteraient plutôt à la production d'un domaine *intersensoriel* bien que la réalisation de ce domaine reste tout relative. Tous les prédicats de l'*attaque* s'intègrent facilement dans le domaine intersensoriel : le goût du vin est rond, rude, frais tout comme la qualité d'une voix. On note d'ailleurs que les saveurs sucrées (comme *mielleux* et *onctueux*) semblent moins généralisable que les saveurs acides... Les prédicats catégoriaux ou topologiques ne sont pas généraux mais *universels*. Puisqu'ils «nomment» la forme générale de n'importe quel objet dans l'espace et le temps, et par conséquent également des *sensibles* qui sont les corrélats de nos expériences sensorielles, ils sont bien facilement transférables d'un domaine à l'autre. En tant que mise en forme spatiale, ils déterminent l'architecture et le volume. La structure-architecture est fusionnée ou jonctionnelle : *charpenté* ou *mou, fondu, pâteux*. Le volume est *rond, carré*, etc. En tant que mise en forme temporelle, elle est omniprésente dans la qualification de la voix, mais également bien présente dans la phase aspectuelle *finale* de la dégustation du vin : *long, court, interminable, évanescent*, etc.

### Essai inchoatif d'homologation

Il nous semble qu'un effort honnête et sérieux d'homologation menant à une inter-esthétique productive bute contre des obstacles insurmontables. Enregistrons les oppositions théorématiques les plus importantes entre les deux types d'esthésies sous discussion : d'une part le gustatif dans la détermination de la qualité du vin, et l'auditif dans la détermination de la qualité de la voix de l'autre.

Comme le remarque Bordron, « le temps du goût est en réalité plus *aspectuel* que *temporel* »<sup>15</sup>, ou autrement dit, la temporalité du goût est hautement *aspectualisée*. La syntaxe figurative canonique de la dégustation du vin est en effet un «déploiement», une spatialisation, une « exfoliation » iconisante, une activité analytique où l'aspectualité impose non seulement le rythme mais également la qualité elle-même du vin. Cette activité est si hautement analytique, donc spatialisante, que le moment de *séduction* est confiné à l'*attaque* : la *séduction* n'est qu'indicielle, on l'a vu, et elle est vite transcendée par le moment analytique et iconisant de la constitution du goût dans la seconde phase. De l'autre côté, la temporalité de l'ouïe confronté avec la qualité d'une voix, cette temporalité-là est *non-aspectualisée*. On a pu noter que le timbre de la voix est un phénomène holistique et que sa qualité est donnée dans l'immédiateté. La temporalité de la voix est celle de la *durée* et non pas celle d'une durativité aspectuelle. Et en plus, la *séduction* n'est pas seulement inchoative comme pour le goût du vin, mais elle est pleine et globale quand il s'agit d'une voix : elle est dans la *subjugation*, dans la

---

<sup>15</sup> *Art.cit.*, 647, et Bordron poursuit : «Sa logique par ailleurs s'apparente beaucoup plus [...] à celle d'une constitution en *diagramme* qu'au schéma narratif traditionnellement programmatique».

*passivité* du sujet saisissant la qualité d'une voix, d'un sujet qui n'agit pas ou plus mais qui est subjugué par un affect qui n'est pas marqué par une temporalité qui commence, dure et s'achève. Ainsi la temporalité de l'ouïe qui saisit la qualité de la voix, est non-aspectualisée.

Nous passons à un second paramètre d'homologation. La qualité du vin est construite dans sa *linéarité* tandis que la qualité du vin dans sa *résonance* ou *profondeur*. En ce qui concerne la qualité du vin, la «mesure» est bien linéaire, et la procédure se réalise *de façon adaptative*. Il y a un moment de *prise de contact* qui crée une attente qui doit se vérifier ou se falsifier par une *analyse* qui «organise» les qualités sensibles (*acide, sucré, amer*) à partir d'une forme catégorielle. Donc attente, analyse ou exfoliation, et puis écroulement. L'analyse spatialisante transforme la qualité attendue (vérifiée ou falsifiée) en icône. Même si l'écroulement menace, le goût du vin est architectonique : la qualité du vin est avant tout «monumentale» et les qualités sensibles construites ou analysées peuvent être vues comme les briques du monument. Tout autre est la saisie de la qualité d'une voix. La qualité de la voix est dans sa *résonance*, ses harmoniques qui créent un effet de *profondeur*. Une voix est proche ou lointaine mais la distance est en profondeur. La qualité de la voix se détache de la matérialité du son en tant que qualité sensible. En fait, l'infra-structure physico-acoustique n'est pas vraiment analysée ou interprétée dans la saisie de la qualité. Et il se révèle qu'ainsi la plupart des prédicats énumérés sont *symboliques*. La dépendance des virtualités linguistiques est grande - il suffit d'examiner le degré de métaphoricité de la plupart d'entre eux. Mais, à travers la langue ou le discours, c'est bien la faculté d'imagination poétisante et mythisante qui est à l'oeuvre. Si on dit que la qualité d'une voix est avant tout *musicale*, c'est dire aussi que la subjugation temporalisante du sujet séduit s'ouvre vers un approfondissement où le Temps ne dure que pour durer sans commencement ni fin.

Notre troisième paramètre d'homologation concerne les deux types de *présence* sous discussion : la *présence* d'un vin, la *présence* d'une voix. Le régime énonciatif de la présence du vin est celui de l'*énonciation énoncée*. Le sensible est énoncé, voire analysé et connu dans sa structure «architecturale». Le régime énonciatif de la présence d'une voix est celui de l'*énonciation énonçante*. On n'y supporte aucune objectivation, aucune structuration. Pour utiliser une polarisation chère à Merleau-Ponty, nous voudrions opposer vin et voix comme le corps et la chair : le *corps* du vin, la *chair* de la voix. Le corps du vin est une surface qui ne comporte aucun renvoi à l'origine. La chair de la voix est une profondeur qui renvoie constamment à son origine où un Autre est projeté sans être nécessairement un sujet. Et on a pu souligner déjà que le *style* ou la *séduction* n'est inchoatif quand il s'agit de goûter la qualité du vin. Certes, le style forge une certaine attente mais la vérification ou falsification dans le second moment de la constitution exige une «déstylisation» par l'exploitation iconisante des qualités sensibles. Tout autre est la présence du style dans le timbre d'une voix. Dans la saisie de la qualité

de la voix, c'est l'iconisation elle-même qui est marquée par le style puisqu'il y a de toute nécessité renvoi à l'origine, i.e. l'Autre identitaire.

Même si on rassemble vin et voix comme deux types de *présences*, une simple homologation paraît impossible. Nous nous permettons de dramatiser quelque peu la situation en énumérant cinq diapasons de comparaison. D'abord, si la qualité est un signifiant sémiotique, nous dirions que la qualité du vin est le signifiant d'une signification spatialisante tandis que la qualité de la voix le signifiant d'une signifiante temporalisante. Ensuite, dans l'analyse de la qualité du vin, la sémiose est finalisée (il y a un interprétant final) tandis que dans la saisie de la qualité d'une voix, la sémiose est non-finalisée, ouverte, insaisissable (il n'y a pas d'interprétant final). En troisième lieu, si le noème gustatif est un plan d'expression, le noème auditif est un plan de matière. Encore, pour le vin, la «donation», au sens phénoménologique, est maîtrisée, contrôlée, calculable même, tandis que pour la voix, la «donation» ne peut être maîtrisée ni objectivée puisqu'elle se retire vers son origine. Et enfin, la dégustation de vin résulte dans un jugement -évaluation tandis que la saisie de la qualité de la voix dans un «jugement» -appréciation. Evaluer et apprécier, voilà deux formes du jugement, deux formes marquées par une thymique bien différente.

La construction d'une inter-esthétique est une ambition légitime de la sémio-esthétique. L'exercice que nous venons de livrer montre les risques des essais d'homologation. Même si le désir d'une théorisation globalisante est puissant, nous devons nous imprégner d'une grande modestie devant la fascinante richesse de notre vie sensorielle.

## **« ...y parecian tambien a la vista quanto deleytauan los oydos [sic] » : la polysensorialité des processions religieuses**

Massimo Leone  
Université de Turin, Italie  
Graduate Theological Union, Berkeley, EEUU.

Les concepts de synesthésie et de polysensorialité, tels qu'ils sont inter-définis dans le cadre de la sémiotique post-greimasienne<sup>1</sup>, peuvent aider à formuler une nouvelle interprétation du rapport entre la liturgie catholique et la religiosité populaire, c'est-à-dire d'une part le système des formes institutionnalisées qui règlent la communication entre Dieu et la communauté des fidèles et, d'autre part, les variations multifformes et hétérodoxes qui, perturbant cet ensemble plus ou moins organique, donnent lieu au folklore religieux. Les processions constituent un exemple idéal de ce genre de relation.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Cf Anne BEYAERT (éd.) *Dynamiques visuelles, Nouveaux Actes Sémiotiques*, 73-75, Limoges, Pulim, 2001.

<sup>2</sup> Les études (surtout américaines) qui vont sous le titre de *Ritual Studies* ont commencé de s'intéresser aux processions religieuses du point de vue du type de sensorialité qu'elles évoquent. Cf par exemple Corinne A. Kratz, *Affecting Performance: Meaning, Movement and Experience in Okiek Women's Initiation*, Washington, Smithsonian Institution Press, 1994, p. 4 : « *Complexly orchestrated ceremonial performances introduce the analytical challenge of unravelling the intricacies, interweavings, and effects of multiple media, multiple events, and multiple participants and perspectives* ». Pour une introduction aux *Ritual Studies* sur la procession, cfr Kathleen ASHLEY, « Introduction : the moving subjects of professional performance », dans Kathleen ASHLEY et Wim HUSKEN (éds) *Moving Subjects : Processional Performance in the Middle Ages and the Renaissance*, Amsterdam : Rodopi, 2001, p. 7-34. Plusieurs chercheurs ont adopté le concept de synesthésie pour expliquer le fonctionnement sémiotique des processions. Cf Lawrence Sullivan, « Sound and senses : toward a hermeneutics of performance », dans *History of Religions*, 26, 1986, pp. 1-33 : « *The symbolic experience of the unity of the senses*

La phrase en espagnol, qui est citée dans le titre du présent article, signifie « et ils apparaissaient aussi bien à la vue qu'ils délectaient l'ouïe. » Elle est tirée du manuscrit 2353 de la Bibliothèque Nationale d'Espagne, contenant une *Relación de las fiestas, que se han hecho en esta Corte, a la Canonizaciõ de cinco Santos*, à savoir une description des fêtes qui furent organisées à Madrid en juin 1622, afin de célébrer la canonisation de cinq nouveaux saints.<sup>3</sup> L'auteur y décrit méticuleusement les processions fastueuses qui traversèrent les rues de la Capitale. Il souligne, en particulier, qu'elles étaient à même d'épater tous les sens.

Le couple de concepts synesthésie-polysensorialité est très efficace afin d'analyser la perception que la procession religieuse catholique prédispose dans ses spectateurs. Il est en outre très utile pour comprendre le type de religiosité qui s'exprime par cette charpente perceptive. Mais d'abord, quelques indications historiques sur la procession religieuse catholique sont nécessaires. Elles doivent reconstruire la généalogie de sa structure sémiotique.

La ville de Limoges est un endroit idéal pour élaborer cette reconstruction, car ce fut probablement par l'abbaye de Saint Martial, consacrée à l'évangéliste du Limousin, que, vers la fin du onzième siècle, la coutume d'accompagner certains moments de la liturgie catholique par des représentations musicales et ensuite théâtrales se diffusa en Espagne, et précisément auprès du monastère de Ripoll, en Catalogne.<sup>4</sup> Le noyau central de la procession moderne se développa à partir de ces représentations, dont la genèse remonte aux premiers siècles après la mort de Jésus, quand les Chrétiens voulurent remémorer les épisodes les plus importants de la vie de

---

*enables a culture to entertain itself with the idea of the unity of meaning* » (p. 8). Mais il s'agit, peut-être, d'une conception trop statique des processions, à laquelle Kathleen Ashley justement objecte : « *His phrase "the unity of meaning" suggests a static effect, but I would emphasise that impact on the senses is also capable of producing movement, change* » (op. cit., p. 13). C'est à ce deuxième type de phénomènes que le concept de polysensorialité essaye de fournir une intelligibilité sémiotique.

<sup>3</sup> Pour une analyse détaillée de ces fêtes, cf. Massimo LEONE, *Les mutations du cœur – Sémiotique et histoire du changement spirituel, 1563 – 1622*, Thèse doctorale pour la section de Sciences religieuses et systèmes de la pensée de l'EPHE, en cotutelle avec le Département d'Histoire de l'Art et musicologie de l'Université de Fribourg (CH), 2004.

<sup>4</sup> Cf. Sabine FELBECKER, *Die Prozession : historische und systematische Untersuchungen zu einer liturgischen Ausdruckshandlung*, Antenberg : Oros, 1995 et Meg TWICROSS, « Some approaches to dramatic festivity, especially processions », dans Id. (éd.) (éd.) *Festive Drama – Papers from the Sixth Triennial Colloquium of the International Society for the Study of Medieval Theatre* (Lancaster, 13-19 July, 1989), Cambridge : D.S. Brewer, 1996, p. 1-33. Pour une histoire détaillée des processions dans l'Espagne de la Réforme catholique, c. Susan VERDI WEBSTER, *Art and Ritual in Golden-Age Spain : Sevillian Confraternities and the Processional Sculpture of Holy Week*, Princeton, Princeton University Press, 1998.

leur maître. Selon la *Peregrinatio Etheriæ*,<sup>5</sup> un document du quatrième siècle, des pèlerinages vers le lieu de la passion du Christ existaient, à l'époque, dans la liturgie de l'Église de Jérusalem. Puis, d'autres représentations se mêlèrent au culte, même à l'intérieur des temples. Ensuite, par des parcours qui restent encore à expliquer, la pratique consistant à accompagner la liturgie par des représentations dramatiques se diffusa vers l'Ouest d'Europe, où des textes musicaux et théâtraux furent associés à la liturgie à partir du neuvième-dixième siècle. Les monastères français, et celui de Saint Martial en particulier, jouèrent un rôle de premier plan dans la circulation des textes théâtraux mis en scène dans les églises par des confréries d'acteurs lors des événements principaux de l'année liturgique chrétienne, comme la naissance ou la mort de Jésus.

Historiquement, la structure de la procession catholique moderne dérive en partie de l'expulsion des représentations dramatiques en dehors du temple.<sup>6</sup> D'une part elles étaient un instrument rhétorique très efficace pour l'évangélisation et la conversion des fidèles ; d'autre part, elles pouvaient facilement donner lieu à des situations idolâtres ou même blasphématoires ; il ne fallait pas confondre le rite sacramental, où selon le dogme la représentation coïncide avec le représenté, le signifiant avec le signifié, et les dramatisations, où les signes ne sont que des simulacres vides. Il fallait éviter, en outre, que les acteurs, jouissant auprès de l'Église médiévale d'une réputation comparable à celle des prostituées,<sup>7</sup> devinssent l'objet d'une attention excessive, ou, pire, qu'en interprétant les protagonistes du panthéon chrétien, ils en souillassent la sacralité.<sup>8</sup> En même temps, le clergé, et surtout les Ordres mendiants, souhaitèrent exporter l'efficacité mnémonique et persuasive du théâtre sacré en dehors des confins de l'Église. Cette évolution historique est à la base d'une des caractéristiques structurales les plus importantes de la procession catholique moderne, à savoir celle de fonctionner comme un canal de communication entre l'espace sacré du temple et celui, profane, qui l'entoure.

Les instruments analytiques de la sémiotique textuelle permettent d'élaborer une description plus détaillée et subtile de la structure de la procession religieuse, et de la distinguer d'autres types de phénomènes analogues.<sup>9</sup> La direction du mouvement des fidèles par rapport au lieu de

---

<sup>5</sup> Pierre MARAVAL (éd.) *Journal de voyage : itinéraire / Egerie*, Paris, Éditions du Cerf.

<sup>6</sup> Cf Rafeal PORTILLO et Manuel J. GOMEZ LARA, « Holy Week performances of the passion in Spain: connections with Medieval European drama », dans Meg TWYXCROSS (éd.) op. cit., p. 88-94.

<sup>7</sup> Cfr Luigi ALLEGRI, *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, Roma-Bari, Laterza, 1988.

<sup>8</sup> Cf Barbara I. GUSICK et Edelgard E. DUBRUCK (éds) *New Approaches to European Theater of the Middle Ages: an Ontology*, New York, Peter Lang.

<sup>9</sup> La littérature sémiotique sur les processions est assez limitée. À part l'étude classique de Louis MARIN, « Notes on a semiotic approach to *Parade, Cortege and Procession* », dans Alessandro FALASSI (éd.) *Time Out of Time – Essays on the Festival*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1967, p. 220-230, cf C.

culte permet de distinguer entre la procession et la déambulation circulaire : la première implique un éloignement progressif de l'endroit sacré, tandis que la seconde consiste à tourner autour. La distinction entre procession et pèlerinage est plus compliquée<sup>10</sup>. Les différences les plus évidentes concernent la relation entre l'espace sacré et l'espace profane, la distribution des fidèles, le rythme du mouvement et la structure de l'observation. Dans la procession, un simulacre transcendant explore le territoire profane conjointement aux fidèles qui le transportent. Dans le pèlerinage, au contraire, les fidèles traversent un territoire profane afin de rejoindre un espace sacré, où réside d'habitude un simulacre transcendant ; le pèlerinage est effectué individuellement ou par petits groupes, tandis que la procession est toujours une entreprise collective ; généralement, le pèlerinage ne s'expose pas à un public, tandis que la procession est toujours un spectacle pour quelqu'un.

D'autres traits structuraux permettent de créer une classification supplémentaire à l'intérieur du genre dénommé « procession. » En ce qui concerne la qualité temporelle, les processions extraordinaires ou occasionnelles, comme la translation de reliques, les cortèges funèbres ou les processions de remerciement se distinguent des autres en ce qu'elles ne sont pas cycliques mais sporadiques. Quant à la structure du mouvement dans l'espace, les processions rituelles ou cérémonielles se caractérisent par le fait qu'elles ont lieu dans l'espace sacré, sans jamais en sortir : par exemple, l'entrée des ministres dans la liturgie eucharistique, la procession des huiles le Jeudi Saint, celle du pain consacré le Vendredi Saint ou la procession des cierges dans le rite baptismal. Dans ces derniers cas, toutefois, les liturgistes admettent que l'usage du terme « procession » est impropre. En effet, il n'y a véritable procession que lorsqu'un simulacre sacré quitte le temple pour s'aventurer dans le monde immanent.<sup>11</sup>

Ce trait essentiel, avec les autres caractéristiques structurales de la procession, est à l'origine de l'ambivalence par laquelle l'Église a généralement considéré l'évolution du théâtre sacré. La nature collective de la procession, sa relation avec un public et donc sa dimension sociale, mais surtout sa fonction de canal de communication entre l'espace sacré et celui profane ont engendré une attitude ambiguë, qui est analogue à celle qui a caractérisé la relation du Catholicisme vis-à-vis des images. Comme ces dernières, les processions étaient, d'un côté, d'efficaces instruments

---

Clifford FLANIGAN, « The Moving Subject : Medieval Liturgical Processions in Semiotic and Cultural Perspective », dans Kathleen ASHLEY, *op. cit.*, p. 35-52.

<sup>10</sup> La bibliographie sur les pèlerinages est très abondante. Du point de vue sémiotique, les contributions les plus intéressantes sont peut-être Victor W. TURNER et Edith TURNER, *Image and Pilgrimage in Christian Culture : Anthropological Perspectives*, New York, Columbia University Press, 1978 et Victor W. TURNER, *Process, Performance, and Pilgrimage : a Study in Comparative Symbolology*, New Delhi, Concept, 1979.

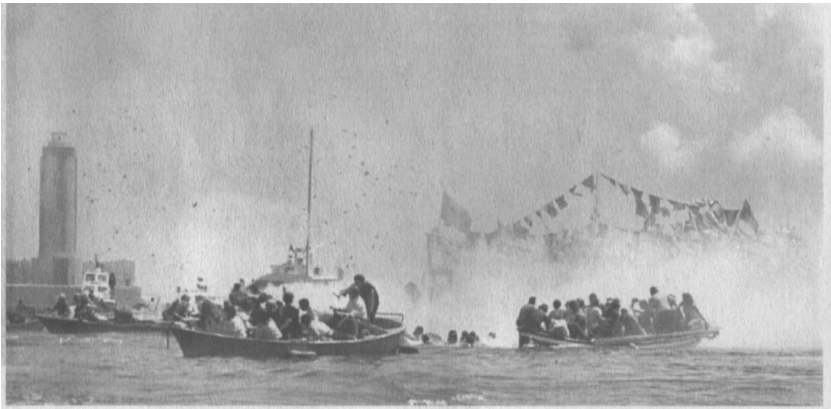
<sup>11</sup> Aimé-George MARTIMOR, *L'église en prière : introduction à la liturgie*, Paris, Desclée de Brouwer.



d'évangélisation, et devaient donc être défendues de tout iconoclasme ; de l'autre côté, elles étaient dangereuses, pour des raisons qui peuvent être introduites par un apologue.

Beaucoup plus invraisemblable que les *exempla ficta*, la réalité stimule souvent la pensée plus que l'imagination.

Le 9 mai 1087 soixante-deux marins de Bari, populeux centre côtier des Pouilles, dans le sud d'Italie, s'amarrèrent aux jetées de leur port après avoir dérobé aux Sarrasins de Mira, en Turquie, la dépouille sacrée de Saint Nicolas, protecteur de la ville italienne. Le 8 mai 2003, comme toutes les années, un cortège de plusieurs dizaines de chalutiers transportait une statue du Saint patron à partir de la Basilique éponyme vers le port, renversant la direction du voyage des reliques afin de remémorer et célébrer l'épisode de piraterie vertueuse. Les bateaux contenaient presque mille pèlerins, tandis que vingt-mille spectateurs regardaient la procession debout, tout au long des quais de Bari. Le ciel était d'azur, la température très élevée. Selon la tradition, une copieuse batterie de feux d'artifice, explosés des jetées du port, devait marquer le moment culminant du trajet rituel. Mais, pour des raisons qui restent à découvrir, après la première série d'éclats, qui ont inscrit dans le ciel la joie des fidèles, les obus contenant la deuxième série se sont inclinés vers le bas et ont commencé à propulser les feux vers la mer, à quelques mètres des bateaux. Ensuite, les obus des séries suivantes étant liés aux précédents, ils ont tous dirigé leurs bouches vers les chalutiers. La procession s'est alors transformée en une bataille navale. Plusieurs bateaux ont été frappés et coulés, d'autres ont été violemment renversés par les massives colonnes d'eau surgies de la mer à la suite des explosions ; soixante-dix pèlerins, la plupart en grande toilette, ont été jetés à l'eau, secoués par les vagues, frappés par les débris, entourés et étouffés par la fumée, éblouis par les lueurs, assourdis par les éclatements, étourdis par les cris des autres naufragés, par les exclamations des spectateurs -qui soupçonnaient un attentat de terroristes-, par les mégaphones des sapeurs : bref, ils ont vécu une véritable expérience polysensorielle (ill. 1).



III. 1

Heureusement, la prompt intervention des pêcheurs de Bari a conjuré le désastre : tous les pèlerins ont été sauvés, plusieurs étant blessés, peu avec gravité. Le prieur de la Basilique, interrogé par les journalistes à propos des accidents, a déclaré : Saint Nicolas nous a accordé sa grâce.

L'affirmation du curé apparaît comique, car elle essaye pathétiquement de rendre au Saint la sacralité qui lui a été soudainement soustraite par l'accident. Cet apologue exemplifie efficacement l'un des dangers les plus graves parmi ceux qui sont impliqués par la structure de la procession. Alors qu'à l'intérieur du temple la liturgie règle minutieusement la relation entre le sacré et les hommes, lorsqu'un simulacre de la transcendance entreprend son voyage processional au milieu du monde immanent, il s'expose à tous les risques de l'imprévisibilité. L'Église a réagi à ce danger en essayant d'exporter le temple en même temps que le sacré, c'est-à-dire en réglementant scrupuleusement la liturgie des processions, notamment à partir du Concile de Trente. Toutefois, dans ce cas-là ses efforts ont été moins efficaces par rapport à ceux qui ont été effectués afin de discipliner, par exemple, la production d'images sacrées. Les processions étant créées par la collectivité des fidèles, et non par l'individualité des artistes, elles, échappent, par définition, à un contrôle rigide<sup>12</sup>. L'Église a eu beau produire une littérature technique, comme les manuels de procession du Moyen Âge : la religiosité populaire a continué de se manifester par des formes hétérodoxes, dont les caractéristiques principales peuvent être illustrées, encore une fois, par deux apologues.

Le premier est tragique. Le 23 avril 2000 la paroisse de Camerata Nuova, un village de deux-cent habitants situé à quatre-vingt kilomètres de Rome, mettait en scène, selon la tradition, la représentation sacrée de la *Via Crucis*. Comme toutes les années, les jeunes de Camerata interprétaient les différents personnages de la Passion du Christ. Tout s'était bien passé lors de la première mise en scène du Vendredi Saint, mais le jour suivant, lors de la deuxième représentation, un accident terrible eut lieu. Un jeune homme de vingt-trois ans, dont le nom ne sera pas mentionné, interprétait le rôle de Judas. Au moment où, la corde au cou, il se jeta d'une marche de trente centimètres afin de représenter le suicide du traître, pour des raisons mystérieuses, peut-être à cause d'une corde trop courte ou d'un élan trop vigoureux, il se provoqua des lésions létales à l'aorte. Il demeura pendu pendant dix minutes, illuminé par les réflecteurs, admiré par tous les

---

<sup>12</sup> Charles ZIKA, dans « Hosts, processions and pilgrimages : controlling the sacred in fifteenth-Century Germany », dans *Past and Present*, 118, 1988, p. 25-64 suggère que les pèlerinages sont traditionnellement des rituels impliquant une dispersion du pouvoir, tandis que les processions seraient caractérisées par l'exercice d'une maîtrise centrale de la part de l'institution religieuse. Mais nous convenons avec Kathleen Ashley (op. cit., p. 32, n. 79) sur le fait que « *he oversimplifies the procession by assuming that it always simply 'emphasized the community's celebration of its sacred objects throughout prescribed political space'* ». Les processions, en effet, peuvent devenir parfois le lieu d'une dispersion sensorielle (et sémantique) plutôt qu'un endroit de synesthésies (et donc d'unité des significations).

habitants de son village, y compris sa famille, probablement impressionnée par le réalisme de l'interprétation. Par malheur, le tragique malentendu ne fut dévoilé que trop tard<sup>13</sup>.

Le deuxième apologue, pour équilibrer l'effet du premier, sera comique. L'auteur de tragédies Leonardo de Argensola, qui vécut en Espagne à la fin du seizième siècle, raconte que pendant une représentation sacrée de la vie de la Vierge, mise en scène dans les rues de Séville par une confrérie d'acteurs autour de 1590, il fut témoin d'un scandale. L'actrice qui interprétait la Vierge était la concubine de l'acteur qui interprétait Saint Joseph. Leur union pécheresse était si notoire que, lors de la scène de l'Annonciation, quand la Vierge étonnée doit répondre à l'ange qu'elle ne connaît pas d'homme, le public sévillan accueillit la représentation de l'immaculée conception, dogme parmi les plus fondamentaux du Catholicisme, par un fracassant éclat de rire.<sup>14</sup>

Le sens de ces deux apologues est clair : lorsque la chair représente le sacré, elle risque de l'exposer à deux dangers parmi les plus graves qui le menacent : la mort et le rire. L'opposition/articulation sémiotique entre unité sensorielle et polysensorialité peut être utile afin d'expliquer ce qui arrive à la perception prédisposée par la structure de la liturgie catholique lorsqu'elle est exportée dans le contexte d'une procession. Cette transformation est évidente surtout dans le cas des processions dévotionnelles et votives,<sup>15</sup> comme celles réalisées afin d'honorer les Saints, la Vierge ou le sacrement de l'eucharistie. La procession du *Corpus Domini* en est un exemple très significatif, sur lequel nous allons maintenant nous pencher de façon minutieuse.

La liturgie chrétienne se construit autour de l'eucharistie, qui théologiquement n'est pas une simple représentation : le dogme de la transsubstantiation implique une élimination de l'altérité entre expression et contenu et nie la possibilité de toute représentation. De ce point de vue, l'eucharistie est ineffable, et l'évolution de sa liturgie peut être interprétée

---

<sup>13</sup> Paradoxalement, la mort véritable de l'acteur qui représente Judas est un cliché du théâtre religieux médiéval : « *En celluy jeux, y olt encor ung aultre prebtre, qui ce appelloit seigneur Jehan de Nissey, qui estoit chappellain de Mairange, laquelle pourtoit le parsonnage de Judas ; mais, pour ce qu'il pandit tropt longuement, il fut pareillement transis et causy mort, car le cuer luy faillit ; parquoy il fut bien hastivement despandus, et en fut pourté en aucuns lieu prochain pour le froter de vin aigre et aultre chose pour le reconforter* », *Chronique de Philippe de Vigneulles*, cité dans Jody ENDERS, *Death by Drama and Other Medieval Urban Legends*, Chicago et London, the University of Chicago Press, 2002, p. 207. L'auteur justement conclut son ouvrage en affirmant : « *Part of every legend is true* » (p. 202).

<sup>14</sup> Cf Otis Howard GREEN, *Vida y obras de Lupercio Leonardo de Argensola*, Saragosse, Institución Fernando el Católico, 1945.

<sup>15</sup> Les liturgistes les distinguent de celles commémoratives en raison de la différence suivante : alors que ces dernières se rattachent historiquement au désir de remémorer les étapes fondamentales du sacrifice du Christ pour le salut des hommes -comme la procession de la présentation de Jésus au temple, celle des palmes ou la procession byzantine de l'építaphe- les processions dévotionnelles ou votives, les plus nombreuses, manifestent un lien assez faible avec l'eschatologie catholique.

comme l'effort pour construire une charpente de communication, et donc de communion, autour de ce caractère ineffable. Comme l'affirme le liturgiste français Aimé-George Martimort, tous les signes perceptibles qui composent la liturgie catholique participent, selon la définition acceptée par le dernier Concile Vatican, de la même nature : ils sont des sacrements efficaces en même temps que des signes perceptibles. Afin de communiquer le mystère de l'eucharistie, l'Église catholique a adopté des moyens expressifs faisant appel à tous les sens, mais en même temps elle a continuellement essayé de les harmoniser selon deux principes : la synthèse des éléments sensibles et leur hiérarchisation. Quant au premier principe, l'Église a toujours tâché de guider l'évolution de la liturgie à fin qu'elle devienne la pure expression d'une réalité supranaturelle, et en particulier de la présence de Christ et de l'action de l'Esprit Saint. Naturellement, selon les époques historiques et culturelles, des fluctuations ont eu lieu entre une adhésion stricte à ce principe, caractéristique des périodes de réforme, et une interprétation plus flexible du même. Cependant, en général, tous les signes de la liturgie ont été orchestrés autour d'un même projet communicatif. Maints exemples de cette évolution peuvent être trouvés dans l'histoire de la musique sacrée, de l'iconographie religieuse, des gestes rituels, etc.

Quant à la hiérarchisation des éléments sensibles dans la liturgie catholique, elle peut se définir par opposition à la stratégie communicative des protestantismes. Alors que la réception luthérienne de la théologie de Saint Paul a mis l'accent sur la relation entre la foi et l'ouïe, et même sur la nécessité d'isoler ce dernier sens par rapport aux autres, après le Concile de Trente, l'Église catholique n'a pas renoncé à la vaste gamme de possibilités communicatives implicites dans la pluralité sensorielle ; pourtant elle l'a de plus en plus bridée dans une hiérarchie où la parole occupe toujours une position centrale, autour de laquelle se disposent, en ordre décroissant d'importance, des éléments sensibles auditifs, visuels, tactiles, gustatifs. Cette organisation est particulièrement évidente dans la liturgie de l'eucharistie. Quoique le goût y soit le sens le plus sollicité, il doit être renié pour que l'adhésion des fidèles à la théologie catholique s'accomplisse pleinement : à cette fin, les saveurs du pain et du vin sont situées au centre d'un réseau sensoriel qui spiritualise les corps des fidèles en même temps qu'il déplace leur attention vers la transsubstantiation du corps du Christ. La parole du ministre guide ce déplacement, auquel tous les éléments sensibles de la liturgie sont subordonnés. Par exemple, même l'hostie, ce voile insipide qui se confond avec la salive aussitôt qu'il est introduit dans la bouche, aide les fidèles à vivre l'expérience d'une nourriture spirituelle et à oublier la consistance matérielle du pain, cette masse fibreuse qu'il faut mâcher, presser contre les dents et les gencives, remuer avec la langue et contre le palais.

La procession du *Corpus Domini* est un bel exemple des transformations qui subissent la synthèse et la hiérarchie des éléments sensibles de la liturgie eucharistique lorsqu'elle est projetée en dehors de l'espace strictement sacré du temple. La fête du corps du Christ fut instituée en 1264 par la bulle *Transiturus*, signée par le pape Urbain V, lequel essaya d'institutionnaliser et

réglementer une pratique qui était déjà assez répandue dans plusieurs diocèses, à savoir celle de porter le viatique en procession par les rues d'une ville<sup>16</sup>. Le *Rituale Romanorum*, sorte de manuel de liturgie catholique promulgué par le pape Paul V en 1614, confirma la légitimité des processions eucharistiques et les promut comme une occasion pendant laquelle les fidèles pouvaient témoigner publiquement en dehors du temple leur adhésion au dogme de l'eucharistie (lequel avait subi des dures attaques pendant la Réforme protestante). Mais l'Église ne fut jamais capable de réglementer ce type de processions. Elle y a imposé, au plus, un cadre d'interprétation théologique, lequel cependant n'a pas pu empêcher la transformation de la structure perceptive de la liturgie lorsqu'elle est exportée dans un territoire profane. Comme le déplorent les liturgistes catholiques contemporains, cette expulsion a démantelé l'originare orchestration des éléments sensibles autour du sacrement de l'eucharistie. Pendant la procession, la vue acquiert une importance prédominante : la majorité des fidèles ne fréquentent pas le sacrement de l'eucharistie ni avant ni après la procession, se contentant d'entrer en relation visuelle directe avec le Corps du Christ.

En général, dans la majorité des processions, les principes de la synthèse et de la hiérarchisation des éléments sensibles sont renversés et transformés dans un nouveau cadre perceptif, se caractérisant par une dispersion des moyens expressifs et par un bouleversement de la pyramide sensorielle. Ces deux dynamiques se manifestent de la façon la plus évidente et spectaculaire dans la religiosité populaire espagnole. En ce qui concerne le premier principe, à savoir celui de l'éparpillement des éléments sensibles, il s'agit probablement d'un trait essentiel de toutes les processions, car la translation du sacré en dehors de l'espace clos du temple implique une sorte d'étalement des signes liturgiques. D'une certaine façon, la relation entre la procession et la liturgie est similaire à celle entre un système sémiotique et son procès : une diachronie des formes de la religiosité populaire remplace leur orchestration synchronique dans la liturgie. Ce phénomène est évident dans les modifications que la procession religieuse entraîne quant à la structure de la perception. En général, dans l'architecture des églises catholiques, et dans la façon dont la liturgie en règle l'usage par les fidèles, cette structure se caractérise par une morphologie assez proche de celle du théâtre moderne : le point de vue des fidèles s'oppose à celui des ministres, mais il demeure néanmoins essentiellement homogène. Cette uniformité est complètement bouleversée dans la structure perceptive des processions religieuses.

Un premier type d'hétérogénéité est introduit par le dédoublement de l'espace scénique : la messe n'est jamais un spectacle, tandis que la procession entraîne toujours une distinction entre le cortège et son public. Cette opposition est d'ailleurs l'un des éléments fondateurs de la nature idéologiquement conservatrice et conformiste des processions. Ce premier

---

<sup>16</sup> Sur les processions du *Corpus Domini* (o *Corpus Christi*) au Moyen-Âge, cf. Miri RUBIN, *Corpus Christi: the Eucharist in Late Medieval Culture*, New York et Cambridge, Cambridge University Press, 1991.

type de diversité perceptive implique également un corollaire : les spectateurs comme les participants reçoivent une perception fragmentaire du flux processionnel, mais il s'agit de deux partialités différentes : les premiers peuvent reconduire la polysensorialité de leur expérience perceptive à l'unité de la liturgie, tandis que les seconds sont condamnés à une réception partielle par les coordonnées proxémiques qu'ils occupent dans le cortège. Enfin, même à l'intérieur de deux régimes perceptifs, celui des spectateurs et celui des participants, la nature essentiellement cinétique de la procession introduit des différences considérables.

Une analyse des éléments sonores qui apparaissent dans les processions de la *Semana Santa* espagnole confirme cette interprétation.<sup>17</sup> Plusieurs catégories de sons y peuvent être distinguées. La première est celle des sons purement rythmiques, comme celui des tambours ou des trompettes, qui scandent le mouvement des fidèles. Ces sons introduisent un certain ordre dans le flux processionnel, mais ils ne contribuent guère à en ordier l'expérience perceptive. Au contraire, ils disparaissent lorsque la deuxième catégorie de sons intervient, celle des chants dévotionnels, comme le *Miserere*. À cette catégorie appartiennent aussi les *saettas*, dont le nom signifie littéralement « foudres. » En effet, la forme perceptive qu'elles proposent est analogue à celle d'une foudre qui déchire les ténèbres : pendant les processions de la *Semana Santa* espagnole, et surtout dans celles d'Andalousie, soudainement le cortège s'arrête, tout le monde se tait, et un chanteur, normalement sans accompagnement instrumental ou bien accompagné par des percussions, dirige au ciel et à ses représentants, par exemple les saints ou la Vierge, une chanson qui résonne dans l'espace vide et silencieux. Le foudre, signe de l'ire de Dieu, est envoyé du ciel vers la terre ; la *saetta*, au contraire, adressée de la terre vers le ciel, est un signe de l'amour des fidèles. Toutefois, l'isolement perceptif dans lequel ce signe se manifeste, combiné avec la multiplicité des points de vue (ou des points d'ouïe) qui le reçoivent, contribue à détacher ce type de son de l'ensemble de la liturgie et à le transformer dans un véritable spectacle. En outre, la virtuosité du chanteur et surtout le rôle prédominant que la corporéité de la voix y acquiert bouleversent le deuxième principe de la liturgie, à savoir la hiérarchisation des éléments sensibles : la voix devient plus importante que la parole.

---

<sup>17</sup> Quoique la bibliographie sur la *Semana Santa* espagnole soit assez abondante, une analyse anthropologique et sémiotique globale de ce phénomène est encore à réaliser. Cf, parmi les ouvrages les plus importants, Timothy MITCHELL, *Passional Culture : Emotion, Religion, and Society in Southern Spain*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1990 ; Antonio NUÑEZ DE HERRERA, *Semana Sant : teoria y realidad*, San Vicente : Ediciones Giralda, 1993 ; *Rito, musica y escena en Semana Santa*, Madrid, Comunidad de Madrid, Consejería de Educación y Cultura, Centro de Estudios y Actividades Culturales, 1994 ; José JIMENEZ GUERRERO (éd.) *Cofradías, historia, sociedad : estudios sobre la Semana Santa malagueña*, Malaga : Editorial Sartia, 1997 ; Antonio PEREZ VALERO, *A través de mi Capuz*, Cuenca, Diputación Provincial de Cuenca, 1997 ; Susan VERDI WEBSTER, cit., etc.

La troisième catégorie de sons est celle qui introduit le bouleversement le plus remarquable dans l'ordre liturgique : alors que dans le temple, tout son est subordonné au développement de la liturgie, la religiosité populaire de la procession contient des formes sonores anarchiques, produites par les fidèles mêmes, qui peuvent intervenir à n'importe quel moment du cortège. La « *matraca* » de Castilla y León, représentée dans l'ill. 2, ou les petites cloches que les enfants font tinter le dimanche de Pâques à Puerto Real, prêt de Cádiz, en sont un exemple. La tendance à mettre l'accent sur la corporéité de la production musicale se manifeste également dans l'adoption d'instruments sonores aux formes exubérantes ou monstrueuses, comme les gigantesques cors qui apparaissent le Vendredi Saint à Murcia. Mais c'est surtout dans l'usage des tambours que cette réintroduction du corps dans la musique liturgique résulte frappante. Dans le petit village de Híjar, prêt de Teruel, les tambours sont battus sans cesse jour et nuit, du Jeudi Saint jusqu'au dimanche de Résurrection. Le tambour se transforme donc d'instrument musical en instrument pénitentiel, qui se teignant du sang des batteurs (ill. 3).



III. 2



### III. 3

Le corps, que la structure perceptive de la liturgie catholique tend à spiritualiser, en subordonnant les sens, et particulièrement le toucher et le goût, à la parole et au miracle de la transsubstantiation, réapparaît de façon violente dans les processions, et surtout dans la *Semana Santa* espagnole, bouleversant la hiérarchie des sens.

Une première modification concerne le rythme même du flux processionnel. Dans le village de Villanueva de la Serena, en Extremadura, le dimanche de Pâques les fidèles transportent une statue de la Vierge hors de l'église en courant. La lenteur et le rythme ordonné, traditionnels de la liturgie, sont remplacés par une perception désordonnée et instable, qui transmet l'euphorie et l'effort pénitentiel des fidèles, mais qui offre également un spectacle incontestablement peu hiératique. L'effort, et le sens de la fatigue corporelle jouent un rôle prédominant dans plusieurs processions espagnoles, qui perturbent la spiritualité de la liturgie en adoptant des régimes sensoriels qui ressemblent beaucoup à celui du jeu. La procession, alors, ne se manifeste pas seulement comme un spectacle, mais aussi comme une activité ludique. La façon dont les différentes processions de la *Semana Santa* espagnole modifient la stratégie perceptive de la liturgie peut donc être catégorisée selon la célèbre typologie des jeux inventée par Caillois.<sup>18</sup> Une composante de vertige, par exemple, prévaut non seulement dans les courses processionnelles, qui contiennent également un élément agonistique (il faut se rappeler que les *pasos*, les statues de la *Semana Santa*,

---

<sup>18</sup> Roger CAILLOIS, *Les jeux et les hommes ; le masque et le vertige*, Paris, Gallimard, 1958.



peuvent arriver à peser plusieurs quintaux), mais aussi dans d'autres traditions.

À Castielfabib, prêt de Valencia, le dimanche des Pâques les jeunes hommes du petit village s'accrochent à l'une des quatre cloches du campanile, celle de Saint Guillaume, et voltigent dangereusement dans l'air. Dans ce rite, le corps arrive à remplacer l'instrument liturgique ou du moins à se fondre avec lui. On raconte qu'une fois le battant de la cloche se détacha juste au passage de la procession, mais heureusement Saint Guillaume fut aussi efficace que Saint Nicolas dans la protection de ses fidèles. Toutefois, ce genre de jeux processionnels présente des risques théologiques outre que physiques. Lorsqu'au dix-huitième siècle un curé illuminé voulut interrompre cette dangereuse dévotion, les jeunes hommes de Castielfabib continuèrent à voltiger accrochés à la cloche, mais en tenant dans une main le battant, de sorte à ne pas être aperçus par le prêtre. Cet épisode montre de quelle façon un élément corporel introduit dans le cadre d'une procession peut se transformer dans le centre d'une pratique purement ludique, où la perception individuelle du vertige est totalement détachée du sens global du rite.

Une autre catégorie ludique, celle de la *mimicry*, caractérise plusieurs processions religieuses, dont la genèse, d'ailleurs, comme il a été expliqué plus tôt, est étroitement liée à l'évolution des formes du théâtre sacré et à leur passage de l'intérieur à l'extérieur du temple. Alors que l'Église a essayé d'expulser des processions la dimension corporelle du théâtre, par exemple en remplaçant les figurants humains par des statues en bois, l'esthétique de la religiosité populaire a manifesté une tendance opposée, qui a mis en évidence le corps et sa sensualité plutôt que l'unité de la structure perceptive liturgique. Cette tendance s'exprime, par exemple, dans l'évolution de la sculpture processionnelle espagnole, dont le réalisme extrême (présence de vêtements, bijoux et cheveux, abondance de sang et blessures, expressivité des yeux) peut être interprété comme une réaction à cette purification des représentations sacrées. La même propension à réintroduire le corps et ses sens dans les processions religieuses se retrouve également dans les traditions populaires, lesquelles dans la *Semana Santa* espagnole se caractérisent souvent par une *mimicry* extrême et par une corporalité remarquablement sensuelle.

À Valverde de la Vera, en Extremadura, la nuit du Jeudi Saint, une trentaine de villageois, donnent lieu au rite des « *empalaos* », des « empalés » ; chacun caché dans sa propre maison, ceux qui en reçoivent l'autorisation et l'honneur par la confrérie locale qui gère ce rituel se font ligoter à un lourd tronc d'arbre avec une corde rêche et épaisse qui leur immobilise les bras écartés et leur serre le torse nu comme les anneaux d'un serpent (ill. 4). Les parents et les amis proches assistent les *empalaos* dans la préparation de la pénitence. Puis, à partir de minuit, chacun indépendamment des autres, ils sortent en procession. Déchaussés, voilés, une couronne d'épines sur la tête, des lourdes chaînes attachées aux extrémités du tronc, deux épées en croix accrochées au dos (ill. 5), ils parcourent les pentes escarpées et obscures du village, de temps à autre soulageant les pieds

meurtris en les trempant dans l'eau qui coule dans le creux des rues. Un parent, dont l'anonymat est protégé par une couverture épaisse qui lui cache la tête, précède l'empalé avec un lumignon, afin de faciliter ses déplacements dans les ténèbres du village et de lui éviter les chutes. Les femmes ont droit à une pénitence plus légère : elles transportent une lourde croix de bois sur une épaule. À chaque fois qu'un pénitent, s'agisse-t-il d'un homme ou d'une femme, en rencontre par hasard un autre, ou bien à chaque fois qu'il se retrouve devant les croix en pierre parsemées dans le village, ou encore devant le crucifix de la procession qui sort elle aussi après minuit, il doit s'agenouiller. L'opération est particulièrement compliquée pour les hommes, lesquels doivent l'effectuer tout en étant si lourdement harnachés et sans la possibilité de s'aider avec les bras.



III. 4



III. 5

L'origine historique de ce rite est incertaine. Selon une des théories proposées, il s'agirait d'une tradition née après l'expulsion des Juifs d'Espagne en 1492, par laquelle les convertis (les « *conversos* ») souhaitaient démontrer la véracité de leur adhésion au Catholicisme. Les *empalaos* introduisent dans le rituel une forte composante de *mimicry* pénitentielle ; ils miment le calvaire du Christ, mais surtout ils en reproduisent la souffrance corporelle : pendant la procession, la corde ouvre des pustules saignantes dans la chair des pénitents et en ralentit la circulation du sang ; à la fin du rituel, des vigoureux frottements avec de l'alcool seront nécessaires pour que les *empalaos* puissent récupérer leur sensibilité. Naturellement, l'adoption de la chair comme moyen expressif de la représentation sacrée prête le flanc (littéralement et métaphoriquement) à plusieurs risques. La collectivité et la visibilité des processions religieuses sont complètement renversées : les *empalaos* effectuent des processions individuelles et anonymes, une sorte d'hybride entre pèlerinage et procession. Le hasard de leurs parcours à l'intérieur du village génère une structure perceptive qui étourdit continuellement le spectateur et le distrait même de la participation à la procession collective. Le caractère spectaculaire et masochiste de la cérémonie attire aujourd'hui le regard voyeur et sadique des curieux, voire des touristes. Voici par exemple les conséquences hasardeuses auxquelles la liturgie s'expose lorsqu'elle est exportée en dehors de l'église : la masse, chaque année plus nombreuse, des curieux qui entourent les *empalaos* et les guettent et les traquent dans les rues de Valverde transforme la structure perceptive ordonnée et harmonieuse de la liturgie dans un véritable chaos sensoriel où le centre de l'attention est éparpillé de façon telle que la synthèse sensorielle est remplacée non par une simple polysensorialité mais par une véritable caco- perception. Le flash qui dévoile l'anonymat des pénitents en défait en même temps la sacralité (ill. 6).



### III. 6

Le corps blessé, torturé, écorché, saignant est le protagoniste de plusieurs rites de la *Semana Santa* espagnole. La perception des observateurs est située dans un espace sensoriel empathique, où le corps des fidèles n'est plus spiritualisé par l'action sacramentelle, comme dans l'orthodoxie liturgique, mais éveillé par la sensualité de la tradition populaire. Dans le village de San Vicente de la Sonsierra, dans La Rioja, le Jeudi et le Vendredi Saint les membres de la confrérie des « *picaos* » (littéralement, « les pincés ») se flagellent pendant la procession. La tête capuchonnée, ils se frappent violemment avec un fouet de lin (ill. 7). Ensuite, les boursouflures ainsi provoquées sont transformées en blessures par un confrère, qui éponge le dos meurtri des pénitents avec de l'eau mélangée à des cristaux de verre. Le dos est enfin pincé douze fois, chacune des plaies ouvertes dans la chair symbolisant l'un des Apôtres. La pratique pénitentielle de la flagellation, qui fut durement combattue par l'Église médiévale,<sup>19</sup> survit dans la procession religieuse de ce petit village espagnol. Quoique la progressive laïcisation de son public ait transformé cette tradition en un événement touristique et médiatique, il demeure exemplaire de la façon dont les coutumes processionnelles bouleversent radicalement la hiérarchie sensorielle typique de la liturgie, en y introduisant une composante sensuelle et érotique. Les films de Buñuel, et surtout la *Voie lactée* (1969), ont construit une parodie autour de ces éléments de la religiosité populaire espagnole, mais c'est surtout José Saramago, dans un passage de son *Mémorial du Couvent*, qui a décrit en profondeur la sensualité des processions religieuses et, en particulier, de certains rites pénitentiels.<sup>20</sup>

<sup>19</sup> Cfr Maureen FLYNN, « The spectacle of suffering in Spanish streets », dans Barbara A. HANAWALT et Kathryn L. REYERSON, *City and Spectacle in Medieval Europe*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1994, p. 153-168.

<sup>20</sup> José SARAMAGO, *Memorial do convento*, Lisbon, Editorial Caminho, 1982.



III. 7

Les deux autres catégories ludiques théorisées par Caillois, à savoir la compétition et le hasard, interviennent aussi dans la définition de la polysensorialité processionnelle. La perception bipolaire typique de jeux agonistiques apparaît, par exemple, dans les processions où deux ou plusieurs confréries entrent en compétition pour avoir l'honneur d'être celui qui glorifiera le mieux le Christ, par exemple la rivalité entre *blancos*, *negros* et *morados* dans la *Semana Santa* de Huércal-Overa, prêt d'Almería, celle entre *coliblanco*s et *colinegro*s à Baena, près de Cordoue ou encore la spectaculaire compétition entre « Blancs » et « Azurs » à Lorca, dans la région de Murcia, réminiscence de la rivalité traditionnelle entre franciscains et dominicains. Une forte composante agonistique transforme également la perception de la transcendance et de sa relation avec le mal, laquelle devient remarquablement manichéenne. Dans plusieurs villages d'Espagne, par exemple, le jour des Pâques un fantoche représentant Judas est trucidé par les fidèles. À cet égard, l'un des rituels les plus hétérodoxes est certainement celui du village d'Aldea de Cuenca, prêt de Cordoue, où un simulacre du traître est accroché au sommet d'un long poteau et ensuite fusillé par les fidèles, tous armés de leur propre carabine (ill. 8). À Yepes, dans la région de Tolède, Judas est traité de façon moins violente : on le fait rebondir sur une bêche (ill. 9), tandis qu'à Alfaro, dans La Rioja ou en Extremadura, il est carrément brûlé, le fantoche adoptant souvent des connotations politiques (en 2003, par exemple, le Judas de Torremenga de la Vera avait le visage de Saddam Hussein). Cette tradition se rattache à la nombreuse famille des rituels religieux inhérents à la création et à la punition d'un bouc émissaire,<sup>21</sup> ainsi qu'aux rituels d'expulsion de l'hiver. Ce genre de coutumes introduit une forte polarisation perceptive dans l'unité sensorielle de la procession religieuse : le cortège sacré se mélange alors avec la parade militaire.

Quant aux éléments hasardeux, les *alea* de Caillois, ils se retrouvent surtout dans ce qui pourrait être appelé la « mantique processionnelle. » Tout

---

<sup>21</sup> René GIRARD, *Le bouc émissaire*, Paris, Grasset, 1982.

dans la procession devient signe de l'attitude de Dieu envers ses fidèles, chaque moment de la liturgie étant utilisé afin de dévoiler l'impénétrabilité de la volonté divine.



III. 8



III. 9

Quand l'art contemporain espagnol représente et caricature la religiosité populaire, il ne fait que mettre en évidence les traits qui caractérisent la transformation de la structure perceptive implicite dans la liturgie catholique lorsqu'elle est bouleversée par l'expulsion en dehors de l'espace sacré. Les mécanismes de la polysensorialité et de la subversion perceptive sont alors exploités jusqu'aux dernières conséquences, à savoir la parodie et, en suite, le blasphème. L'artiste catalan contemporain Carles Santos constitue un exemple parfait de cette évolution. D'abord, il est utile de connaître quelques données de sa biographie.<sup>22</sup>

Depuis l'âge de cinq ans il étudie la musique avec rigueur et discipline, développant avec les sons et surtout avec le piano une relation qui marquera profondément l'ensemble de son chemin artistique et créatif. Quoiqu'au long de sa tourbillonnante carrière, Carles Santos ait exploré toutes les formes expressives, la musique demeure le fil conducteur de son œuvre. Dans l'univers sémantique élaboré par Santos, le piano joue un rôle central (qui se traduit souvent dans la position spatiale que l'instrument occupe dans ses pièces théâtrales) ; il évoque des tensions contradictoires : d'une part il se manifeste comme un objet s'opposant à la liberté de l'artiste ; d'autre part il devient un instrument de plaisir sensuel et même sexuel. La participation aux activités de l'avant-garde catalane, et surtout à celles du *Grup de Treball* de Barcelone, que fréquenta également Antoni Tàpies, est une autre étape importante dans l'évolution artistique de Carles Santos. Aux années soixante, comme directeur du *Grup Instrumental Català*, il contribua à la diffusion de la musique de Boulez, Stockhausen et Webern. Ensuite, influencé par *Fluxus*, la *body art*, la performance et les créations de John Cage (avec qui il travailla à New York), il élaborera des pièces musicales dans lesquelles la sollicitation polysensorielle du spectateur, et la rupture de l'harmonie perceptive, constituaient une préoccupation fondamentale. Profitant des espaces de liberté créative que l'Institut Allemand et l'Institut Français de Barcelone lui offraient au milieu du conservatisme musical de l'Espagne de Franco, il dirigea des pièces musicales en transformant radicalement le rôle du directeur d'orchestre. Par exemple, pendant l'exécution de *Water Music* de John Cage, il se lavait les mains dans une cuvette d'eau ; pendant celle de *Visible Music* de Dieter Schnebel, caché derrière un parevent, il gonflait des ballons et faisait exploser des pétards ; pendant la direction de *Piraña*, de Tomás Marco, il tirait du fond de la salle un banc attaché à une corde. Entre 1967 et 1979 il se consacra au cinéma, explorant la relation entre les sons musicaux et les images. Dans l'un de ses films, par exemple, intitulé *Preludio de Chopin n. 18 Op. 28*, tourné en 1974, un plan fixe contient une photographie représentant ses mains sur le clavier. Ce plan est suivi par 264 plans

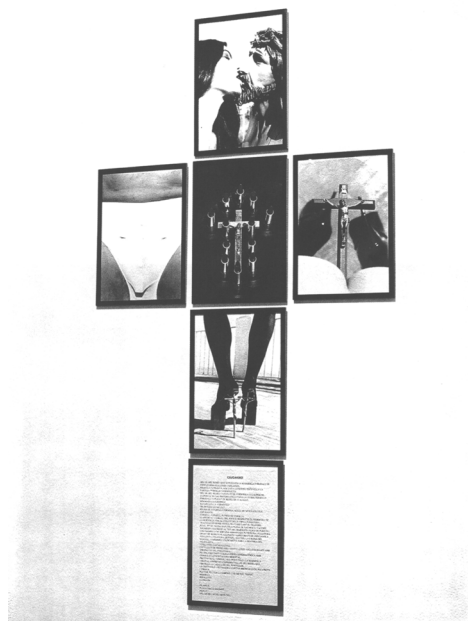
---

<sup>22</sup> Cfr Josep RUVIRA, *El caso Santos*, Valencia : Mà d'Obra, 1996 ; Carles SANTOS, *Carles Santos : Espai d'Art Contemporani de Castelló*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1999 ; Josep RUVIRA (éd.) *Carles Santos*, Girona, Ajuntament de Girona, 2001. Je remercie Carles Santos et sa compagnie d'avoir facilité mes recherches par l'envoi de matériel vidéo.

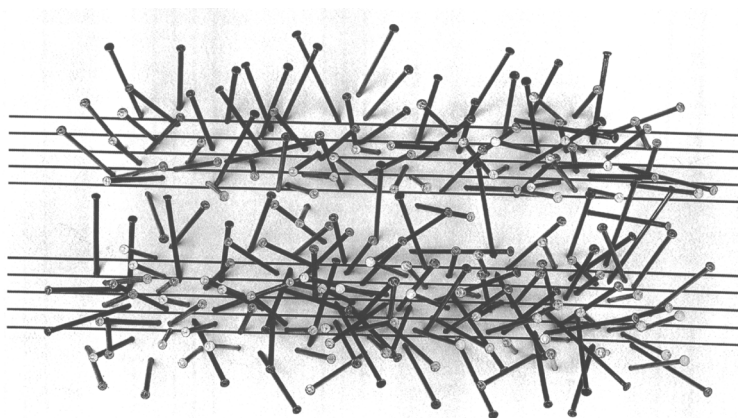
analogues, qui résument les mouvements que les mains du pianiste doivent effectuer afin d'exécuter le prélude. Le film n'a pas de son. À partir de 1978, il arrête d'exécuter la musique d'autres compositeurs et se dédie entièrement à ses propres créations. Il est influencé par le minimalisme américain, et surtout par Morton Feldman, Earle Brown, David Tudor ou Philip Glass, mais en même temps il le modifie profondément, jusqu'au point que certains critiques définissent son style « minimalisme romantique ». Dans les performances, et ensuite dans les pièces théâtrales et lyriques, l'imaginaire de Carles Santos se complexifie de plus en plus, chaque nouvelle étape englobant tous les éléments élaborés dans la précédente.

Dans son œuvre théâtrale, l'artiste catalan utilise souvent des éléments expressifs arrachés à la religion catholique et surtout à ses expressions populaires. Il met en évidence et souligne les principes qui régissent la transformation de la liturgie en spectacle, à savoir l'introduction du chaos perceptif et la prédominance de la chair. Dans l'imaginaire religieux de Santos, cette subversion sensorielle aboutit souvent à un blasphème, que d'ailleurs l'artiste revendique comme l'un des moteurs de sa création. Par exemple, dans la performance *Caligaverot*, que Santos a créé en 1999 en s'inspirant de la *Semana Santa* catalane, l'artiste, accompagné par un ténor et par un soprano, récite un texte devant une série de six images disposées en croix (ill. 10). Une analyse détaillée de cette performance permet de démontrer de quelle façon elle intensifie des propensions qui sont déjà présentes dans la religiosité populaire. Le texte imite la phonétique du Catalan, mais il ne signifie rien de précis. Cependant, grâce à la présence de mots comme « *Deu* », à leur répétition, à la combinaison des sons, à la prosodie de la récitation et surtout grâce à la présence de l'image constituant l'arrière-plan de la performance, il parvient à évoquer un contenu blasphématoire. La parole sainte et sanctifiant qui domine l'orchestration sensorielle de la liturgie est alors transformée dans son contraire, à savoir dans une parole diabolique qui n'a pas de sens, mais qui signifie par l'emphase attribuée à la matière expressive. Quant au contexte visuel qui oriente la réception de la performance, la sensualité de la *Semana Santa* espagnole y est intensifiée jusqu'au scandale. La chair, que l'Église a constamment essayé d'ôter de la liturgie et des ses extensions processionnelles redevient prédominante, au point d'écraser la sacralité du rite. Chaque partie de la croix est remplacée par sa distorsion pornographique : la tête de Jésus est sensuellement embrassée par une femme au visage de Madeleine, tandis que le crucifix se transforme en un support de pratiques sexuelles : il est entouré par des rouges à lèvres, caché dans une culotte, utilisé comme instrument de sodomie ou même comme talon aiguillé. D'autres œuvres de Santos manifestent la même tendance à mélanger l'imaginaire de la religiosité populaire, la pornographie et l'érotisme sado-masochiste que l'artiste rattache à sa formation musicale. Dans l'installation graphique *La polpa de Santa Percinia de Claviconia*, réalisée en 1995, les clous de la crucifixion deviennent les notations graphiques d'une partition musicale (ill. 11) ou bien crucifient les mains de l'artiste à la portée.





III. 10



III. 11.

L'interprétation que Carles Santos propose de la religiosité populaire, et en particulier de la procession, atteint son niveau le plus élevé de complexité dans l'opéra *Ricardo i Elena*, mise en scène au Théâtre de l'Odéon à Paris en juin 2000 avec un énorme succès de critique et de public. Il s'agit d'une

œuvre très élaborée, qui utilise l'ensemble des instruments expressifs créés par l'artiste tout au long de sa carrière afin de raconter l'épopée de son milieu familial (« Ricardo » et « Elena » sont les noms des parents de l'artiste) à travers une panoplie bigarrée de mots, sons, couleurs, formes, inventions scéniques. La dimension religieuse joue un rôle essentiel dans cet univers familial, que Carles Santos choisit d'évoquer en latin, la langue de l'Église jusqu'au Concile Vatican II. Toutefois, le latin de l'artiste Catalan n'est pas celui de Cicero, mais une langue macaronique qu'il utilise pour décrire les minuties de la vie quotidienne. Par exemple, la deuxième séquence contient un solo très dramatique du soprano qui interprète Elena et qui s'adresse à Ricardo de la façon suivante :

Ricarde, prandium confectum est jam. Ricarde, multum deficit ad finiendum ? Ricarde, circiter hora sexta est. Ricarde, moram faciebis valde ? Ricarde, prandium frigescit. Ricarde, volo loqui telefonice cum Barcinone. Ricarde, accede in tuorum parentium pharmaciam [...] <sup>23</sup>

Ensuite, une autre séquence évoque la participation de Carles Santos et de ses parents aux rites de la *Semana Santa*. Ce passage démontre comment le théâtre contemporain, lorsqu'il s'empare des formes expressives de la religiosité populaire catholique, ne fait qu'intensifier les mécanismes qui bouleversent l'ordre sensoriel de la liturgie dans une procession : la juxtaposition de moyens expressifs différents, le déferlement du sens dans un chaos blasphématoire, et surtout la prédominance du corps sur l'esprit. Puis, à la fin du rituel, la cloche, cet instrument que l'Église a introduit dans la liturgie afin de communiquer sa présence au monde extérieur, mais aussi afin d'exprimer sa relation privilégiée avec le ciel, est remplacée par deux corps humains, l'un masculin, l'autre féminin, qui voltigent et se pourchassent dans l'espace vide comme les cloches humaines de Castielfabib.

### **La chair se substitue à la liturgie.**

Le présent article ne peut que se terminer par un dernier apologue. Une image représentant la Vierge fut retrouvée à Tepeyac, près de Guadalupe, au Mexique, autour de 1530. Première icône miraculeuse de la Nouvelle Espagne, elle fut à l'origine de la naissance et du développement du culte consacré à la Vierge de Guadalupe. En 1533, une fastueuse procession fut organisée afin de déplacer cette icône à l'intérieur de la première église construite en honneur de la Vierge. Afin de célébrer cet événement exceptionnel, les nouveaux chrétiens de Mexique offrirent à la Vierge un spectacle de *mitotes*, à savoir leurs danses rituelles traditionnelles, simulant une bataille entre les deux populations des aztèques et des chichimèques. Les chefs de bataille portaient leurs vêtements de cérémonie tandis que les

---

<sup>23</sup> Voici la traduction française : « Ricardo, le dîner est servi. Ricardo, tu auras bientôt fini ? Ricardo, il est presque deux heures. Ricardo, tu en as pour longtemps ? Ricardo, le dîner refroidit. Ricardo, je veux téléphoner à Barcelone. Ricardo, passe par la pharmacie de tes parents [...] ».

compagnies militaires aztèques, les jaguars et les aigles, affichaient leurs costumes de plumes. Ils dansaient en cercle devant la porte de l'église, accompagnés par la voix des anciens et par le rythme de deux types de tambours. Pendant ce spectacle polysensoriel, une tragédie se produisit : au cours de la procession, l'un des danseurs fut accidentellement blessé par une flèche. Transporté agonisant devant l'image de la Vierge, déjà située dans sa chapelle, il en fut miraculeusement sauvé.

L'une des plus belles images de l'art colonial mexicain, réalisée par un peintre anonyme après 1653, raconte visuellement l'accident et le miracle<sup>24</sup>. Cette peinture, dans laquelle l'architecture de la nouvelle église sépare le présent de la grâce et le passé de la blessure, résume parfaitement la relation entre, d'une part l'espace ouvert de la religiosité populaire, et ses liens avec les traditions pré-chrétiennes, où le jeu se mélange inextricablement à la simulation de la guerre, et d'autre part l'espace clos de la liturgie. Lorsque l'image sainte est transportée en procession en dehors de son lieu d'origine, les formes non conventionnelles qui sont adoptées afin de communiquer avec la transcendance peuvent déclencher l'accident et la mort, et c'est uniquement dans l'espace sacré de l'Église, où les traditions populaires et leur vocation polysensorielle sont remplacées par l'unité, l'ordre et la hiérarchie de la liturgie, s'incarnant dans la figure austère des évêques, que le miracle peut reconduire l'accident à la perfection transcendante du sacré.



Ill. 12 - *Le premier miracle de la Guadalupe*, Anonyme, 1810, Musée de la Basilique de Guadalupe

---

<sup>24</sup> *Traslado de la imagen de la Virgen de Guadalupe a la primera ermita y primer milagro*, peintre anonyme, environ 1653, Colección Museo de la Basílica de Guadalupe, Mexico. Cf Jonathan BROWN et al. (éds) *Los siglos de oro en los virreinos de America : 1550-1700*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1999, p. 121.

# Sensorialité et représentation

## Introduction aux journées d'étude de Bologne 24 et 25 octobre 2003

Troisième rendez-vous autour du thème de la sensorialité, après les journées d'étude de Louvain sur « Les effets de matière comme synesthésies » et celles de Limoges consacrées aux « Rhétoriques polysensorielles », ces journées bolonaises se proposent d'aborder la question de l'hétérogénéité sensorielle du visuel en en considérant un aspect encore différent, qui est celui des modalités de représentation de la multiplicité sensorielle.

L'objet de la réflexion ne sera pas constitué par la synesthésie, en tant que production chez le sujet, au moyen d'une stimulation reçue par un canal sensoriel donné, d'une expérience relevant d'un domaine sensoriel différent. Il ne s'agira pas non plus de la polysensorialité, en tant qu'association esthétique découlant, chez le spectateur, du syncrétisme des substances de l'expression des textes-objets « multi-modaux ». Il sera plutôt question de la sensorialité en tant qu'elle est mise en scène, mise en récit comme l'objet même du discours, par des textes, tels le tableau et la photo « classiques », qui construisent et exploitent une « mono-esthésie » programmatique.

Comment donc une image (picturale, photographique, graphique...) nous parle-t-elle, par ses moyens spécifiques, non seulement du « voir » (ce qu'on a depuis longtemps étudié), mais aussi du toucher, de l'odorat ou de l'ouïe ? Loin d'impliquer une analyse iconologique ou pseudo-iconologique de productions visuelles telles les représentations allégoriques des « Cinq sens », cette interrogation viserait la problématique plus générale de la conversion sensorielle. Cette opération de *conversion* ou de *traduction* peut être distinguée de la transformation synesthésique -de laquelle elle pourrait évidemment être rapprochée- en ceci : qu'il ne s'agit pas, pour le dire simplement, de la façon dont une image peut arriver, par exemple, à nous faire *entendre* un son, mais bien des opérations par lesquelles elle peut nous le faire *voir*.

Si la peinture classique nous apparaît comme un domaine privilégié d'investigation, notamment par sa réflexion séculaire sur l'articulation de la vue et du toucher et les stratégies de conversion du toucher en voir (cf. les représentations de *L'incrédulité de Saint Thomas* et du *Noli me tangere*), la

photographie publicitaire contemporaine semble offrir pour sa part, de nombreux exemples d'une visualisation spécifique des champs tactile, olfactif, auditif, gustatif, qui supporte et accompagne l'association proprement synesthésique. Ces deux cas de figure nous font entrevoir au moins deux différentes stratégies mises en oeuvre par les objets visuels : d'un côté, l'exploitation de la narrativité et de l'aspectualisation, de l'autre la mise en jeu de leurs ressources proprement plastiques. On pourra dès lors se demander dans quelle mesure cette traduction sensorielle effectuée par l'image passe spécifiquement par son articulation plastique ou par une manipulation particulière de sa structure énonciative.

La question est d'ailleurs d'une portée plus générale qu'il n'y paraît à première vue ; elle pourrait même dépasser, peut-être, le domaine de la figuration et celui même du langage visuel, en se reformulant ainsi : comment une substance expressive qui fait théoriquement appel à un seul canal sensoriel, nous parle-t-elle des autres sens ? Comment parler d'un sens par la syntaxe d'un autre ?

L'exploration des différentes solutions élaborées pour répondre à ce défi nous amènera sans doute à reconnaître dans les textes analysés le déploiement d'une véritable pensée métalinguistique. Dans son interrogation sur la diversité sensorielle, le langage visuel réfléchirait en fait aussi, d'une manière spécifique, sur ses propres potentialités et ses propres limites.

# Figures vocales : le son dans la peinture<sup>1</sup>

Gian Maria Tore  
*Université de Limoges*

Dans notre intervention nous voudrions montrer comment la peinture peut nous faire voir un son. Il est évident que des textes comme des tableaux ou des fresques peuvent mettre en scène une émission ou une propagation sonore. Néanmoins, ce qui reste à comprendre et expliquer, c'est comment ils peuvent aussi nous rendre visible le « sens » d'un tel événement : comment ils peuvent manifester la dynamique, le devenir temporel d'un son dans un certain lieu ; comment ils peuvent exprimer visuellement les caractères du son lui-même. A partir d'événements sonores très précis (un certain gémissement, un bâillement dans une telle situation, un chant d'une certaine nature...) il faudra essayer alors de prendre en compte les opérations expressives par lesquelles le dispositif de la peinture est à même d'exprimer ces qualités sonores d'une manière aussi efficace.

Nous proposerons quelques analyses de figurations picturales, et par là nous tacherons d'*expérimenter des sons* : d'en dégager, à partir de la scène où ils ont lieu, les qualités constituantes (un chant qui nous suspend sur un aigu, une plainte longuement modulée...). Aussi distinguera-t-on une composante figurative de la représentation du son, à savoir la *scène* au sein de laquelle le son est produit, et une composante figurale, à savoir l'*événement* sonore en ce qui le constitue et le caractérise. D'un côté nous aurons, par exemple, une femme à la bouche ouverte et à la position déclamatoire ; de l'autre nous aurons – et le montrerons – un ensemble de qualités du sensible, telles qu'une composition de lignes et de couleurs et une disposition du cadre, qui exprimeront ce que nous identifierons comme un chant d'un certain type. En bref, d'abord nous aurons un « geste vocal » d'une chanteuse, et puis, autour et au-delà du geste vocal lui-même, nous aurons la « figure vocale » du chant.

---

<sup>1</sup> Cet article rend compte seulement d'une partie d'une intervention « à deux voix », avec Alessandro Zinna. Il s'inscrit donc dans un projet commun, qu'ensemble nous avons longuement discuté et travaillé. Je tiens en outre à remercier Alessandro Zinna pour l'attention qu'il a portée à la rédaction que voici.

Mais non seulement nous serons à même d'identifier un chant au-delà du titre du tableau, mais encore, toujours par la seule vision, nous pourrions même expérimenter le type de chant qui est émis et les modes de son émission et de sa propagation. Nous pourrions y voir un son aigu, intense et assez long.

Ainsi notre propos sera-t-il beaucoup moins de lire une scène où quelqu'un qui est censé émettre un son est figuré, que d'expérimenter plutôt le son vocal lui-même. Et par là, si la composante figurative des textes est certainement le point de départ dans l'identification d'une certaine figure vocale représentée, nous montrerons comment elle est bien loin d'être suffisante. En fait, seuls quelques critiques d'art – plusieurs expositions thématiques, hélas, en témoignent constamment – pourraient croire qu'il suffirait de figurer des instruments, des musiciens ou des chanteurs pour qu'il y ait de la musique. En soi, représenter une bouche ouverte ne nous dit rien du tout de sa sonorité : ni si elle est en train de crier, chanter ou bâiller, ni, encore moins, le type de sonorité spécifique que le chant, le cri, le bâillement sont en train d'exprimer. Dans notre exploration, ce qui nous paraîtra exprimer le plus efficacement un son, loin d'être la simple figuration de scènes sonores, ce sera une *dynamique du figuratif*, un devenir dans lequel les figures du monde sont prises, un ensemble très précis d'opérations plastiques du dispositif. Autrement dit, notre propos sera d'explicitier analytiquement à quelles conditions la figure doit être soumise par le dispositif de la peinture pour qu'un événement tel que la vision d'un son puisse avoir lieu.

Ces problématiques de la *textualisation* et des représentations des *dynamiques sensorielles* posées, on ne songera pas à une théorie aprioristique ou exhaustive. La sémiotique étant une discipline à la fois stratégique et tactique, nous ne viserons qu'à dégager des modèles à partir des cas. Ainsi notre stratégie sera-t-elle double : premièrement, nous allons constituer, l'un après l'autre, l'un grâce à l'autre, quatre *cas* de « figures vocales » ; deuxièmement et en parallèle, dans les limites de cette intervention, nous en tirerons et développerons un ou plusieurs *modèles*. Ce seront des modèles à la fois du dispositif pictural (et de ses opérations de textualisation) et des dynamiques sensorielles (liées aux contraintes rythmiques que le dispositif lui-même impose à la figuration).

### **Degas, Chanteuse du café-concert**

Nous commençons en nous interrogeant tout d'abord sur *quel son* est émis par la voix dans ce tableau. Plus analytiquement, on pourrait approcher la représentation du fait sonore en se demandant, d'un côté, comment le son est émis, à savoir de quelle manière *visible* la chanteuse, sa bouche et son corps, chantent ; mais, de l'autre côté, on aura aussi à chercher comment le son est visiblement reçu, à savoir de quelle manière on voit l'ambiance en résonner, quel est le retentissement visible du son lui-même.

Nous voyons comment, dans notre tableau, les deux choses vont de pair. D'emblée, nous avons l'*impression* sonore d'une chanteuse en train d'émettre une note aiguë mais pas stridente, forte et assez longue. Si un son est en effet définissable selon trois paramètres – l'intensité (ou énergie : le volume), la

hauteur (ou fréquence : le ton) et la valeur (ou durée) dynamique – le son de notre tableau peut être caractérisé de la façon suivante : intensité et tonalité hautes, aspectualité inchoativo-durative. Mais on ne croira d’aucune manière que ce sont la bouche ouverte, ou le titre, qui expriment ce type de son, qui rendent cette *impression sonore*. A bien observer le tableau, on a là une impression sonore au sens littéral du terme : le son *imprime* de soi-même le visage, le cou, le buste... le corps de la chanteuse tout entier. Ou autrement dit, nous voyons le visage, le cou, le buste, les mains *exprimer* ce son.



E. Degas, *Chanteuse au gant*, Cambridge - MA, Harvard University, Fogg Art Museum

Ce n’est pas tout. Il est évident ici que les lignes et les couleurs du fond sont elles aussi parties essentielles de cette impression sonore/expression visible. En somme, le son dans ses composantes qualitatives et quantitatives est exprimé visuellement autant par le corps qui le produit que par l’ambiance qui le reçoit. Et d’un autre point de vue, que nous aurons à explorer par la suite, il est exprimé autant par des moyens figuratifs que par des moyens plastiques ; ou, peut-être mieux, par la disposition plastique de la figure, c’est-à-dire par le fait figural. Nous parlerons donc ici de « figure vocale » pour l’ensemble de la représentation, alors que nous réserverons le terme de « geste vocal » à son noyau fondamental. Dans une première approche – dont toutefois nous entrevoyons déjà l’inadéquation – nous distinguons une composante purement figurative de la scène, le « geste vocal », à savoir quelqu’un qui émet un son par sa propre voix, et une composante d’ambiance, à savoir le fond de cette figure.



Commençons donc par le geste vocal. Par quelles opérations de production de l'expression la peinture peut-elle rendre le geste vocal d'un chanteur ? Nous l'avons déjà vu : en rendant visibles les caractères du chant. Tenons-nous-y alors quelque peu, pour expliciter en quoi une émission vocale est un chant. Le chant est une succession de sons émis par un corps et ayant un rapport « organique » entre eux. Le chant prévoit une *tendue*, un maintien (homogénéisant) de la pluralité (forcement hétérogène) des éléments qui le composent. Si alors, quant à l'intensité sonore, le chant n'est certainement pas plus fort que le cri, il y a un autre aspect sous lequel le chant s'y oppose décidément : en tant que mélodie, il est l'articulation maximale du son et donc, en tant qu'émission vocale, il est un son qui se tient, qui se contient et retient (dans ses hauteurs, ses durées, sa dynamique), son qui autrement serait cri pur. De fait, on dit souvent que celui qui ne *sait* pas chanter crie –ce qui montre que l'acte de se contenir-retenir relève du « savoir », alors que l'acte de se détendre-étendre est une question de « pouvoir ».

Soit maintenant notre chanteuse. Le son qu'elle émet et qui l'enveloppe est assez intense pour ne pas être un bâillement et assez contenu pour ne pas être un cri : le corps et ses parties se donnent sous une certaine tenue, et de la sorte (se) donnent le ton. La chanteuse chante la tête haute et le bras levé ; la tête est inclinée vers la droite du tableau, le bras aussi. Et le buste de même. Il y a en somme un *déséquilibre calculé* du buste qui s'incline sur la taille ; de la tête qui se plie sur le cou ; du bras qui s'incline sur le coude. Mais l'on voit bien que ce déséquilibre calculé est loin d'être simplement figuratif. Dans le tableau il y a une rime, à la fois chromatique et vectorielle, entre coude et cou, car tous les deux sont rose et blanc et arrondis ; et tous les deux sont tendus vers le noir et la pointe en haut à droite : le coude vers le gant noir, le cou vers la tête dans l'ombre qui aboutit au noir. Du « rond et rose en bas à gauche » au « pointu et dans l'ombre en haut à droite ». Le bras et la tête à la bouche ouverte qualifient le corps de la même expressivité, l'un retentissant dans l'autre. Dès lors, on sera à même d'expérimenter un son qui monte du menton rond et rose vers l'obscurité derrière la tête de la chanteuse, le noir, l'absence de lumière (ou de son ?) ; et qui monte aussi du coude rond et rose vers le noir de la pointe des doigts ; et, en outre, qui monte du buste rond et rose vers l'absence de lumière du hors-cadre en haut à droite.

Nous voyons donc qu'on n'a pas seulement la *figuration* d'un geste, mais que ce geste est pris dans une *disposition* plastique totale, qui relève des caractères de la textualisation picturale, et qui pousse le geste au-delà de la simple figure d'une femme qui chante. C'est dire que non seulement est représenté un corps en train de chanter, mais que ce qu'on représente ici, c'est *un* chant. Nous voyons ici *un* chanter, nous avons un type précis de dynamique du sensible à l'expression visuelle et au contenu (ou impression) sonore. Et cette dynamique tient au *fait figural* que nous sommes en train de décrire, à savoir un certain traitement plastique de la figure. Premièrement, cela veut dire que le son est référé à un corps composé dans un ensemble (picturalement) cohérent de parties (le corps en tant que couleurs et lignes),

comme l'on vient de le voir. Deuxièmement et essentiellement, s'il s'agit bien de qualités d'un champ sensible (sonore/visuel), dont le corps n'est que le noyau, nous trouverons ces qualités et ces rapports d'ensemble dans toute l'étendue (sonore/visuelle) dont le corps, avec et par son geste, fait partie. Autrement dit, nous n'aurons pas un simple fond de résonance par rapport à une figure représentée, car la question ici est loin d'être un simple rapport figuratif/ambient ; ici et dans les tableaux à suivre il est question beaucoup plus du rapport entre le tout et ses parties, entre la qualité sensible et son étendue. En fait, on notera tout d'abord comment dans le tableau de Degas les lignes verticales sur le fond ont une fonction expressive très remarquable. Elles résonnent de la sonorité que nous avons vu informer le corps ; ou mieux, elles en présentent à nouveau les caractères. Il s'agit des bandes de couleurs en rapport harmonique entre elles : tout comme les parties du corps, les bandes de couleurs sont parallèles et proportionnées entre elles. En outre, elles aussi sont verticales, renforçant la vectorialisation ascendante fixée par le geste du corps.

On pourra dès lors hasarder que, si entre les composantes du visible (de la figure ou du fond, peu importe) il y a un rapport harmonique, l'émission vocale qui imprime le visible entier est de type mélodique. Et que, si telles composantes sont vectorialisées, à savoir qu'elles partent depuis un point pour se déplier indéfiniment vers une direction, alors l'émission vocale est inchoative et durative. Mais, cela étant de la mélodie et la dynamique temporelle, reste à considérer le troisième caractère que nous attribuons au son sur la base de l'intensité. À cet égard, nous formulons l'hypothèse qui concerne le rapport *intensité de l'événement/son extension*. Dans le cas de notre tableau, nous avançons la formulation qui suit : le son émis, le chant de la femme aux gants noirs, n'a pas d'espace pour se disperser. C'est que le tableau coupe la figure de façon très rapprochée et ainsi s'imprègne du son. C'est une *opération de sélection*, de « tri » dirait Françoise Bastide, de « rétention » dirait Zilberberg. C'est une opération expressive de la tenue qui s'avère nécessaire à la figure vocale du chant. Le tableau cadre seulement l'espace sonore dans sa densité, l'espace comprimé du son par la proximité de l'observateur-auditeur ; et non celui où le son s'est désormais atténué et dispersé. L'opération de sélection de l'étendue tient donc en ce qu'ici, d'un côté, le chant de la femme (phénomène temporel) n'a pas d'espace pour décroître et se raréfier ; de l'autre, le cadre (phénomène spatial) n'a pas le temps de se disperser ; nous voyons en lui un son qui ne s'est *pas encore* atténué. En cela réside l'intensité de l'événement.

### **Degas, *Les repasseuses***

S'il est vrai que l'enjeu est l'intensité de l'événement sonore qui est vu, ce rapport entre étendue spatiale de la représentation (expression) et étendue temporelle du son (contenu) mérite une réflexion ultérieure. Avec ce deuxième tableau de Degas, nous passons de la figure du chant à la figure du bâillement. Nous continuerons donc à nous interroger sur la question de l'hétérogénéité du visuel ; et en même temps nous voudrions tour à tour

expérimenter, mettre en acte des épreuves de commutation visuelles, vérifier nos catégories. Nous définissons une figure vocale par certains paramètres du pictural, puis nous passons à une autre figure vocale en changeant la valeur de ces paramètres. Effectuons alors notre petite épreuve de commutation visuelle ; ou mieux, suivons-la avec Degas, lequel, outre une série de tableaux de chanteuses, s'est mesuré, entre autres, avec une série de repasseuses – inaugurant ainsi un sujet absolument nouveau et radicalement novateur en peinture.



E. Degas, *Repassseuses* : Paris, Musée d'Orsay

Entre la composition de la *Chanteuse* et celle des *Repassseuses* l'impression sonore est décidément différente, presque antithétique. À l'encontre de ce qui est requis par la figure vocale du chant, ici le son, à peine émis, est déjà mort. L'intensité est très basse, au point qu'elle neutralise la valeur tonale, et l'inchoativité est presque ponctuelle. Mais qu'est-ce qui permet d'exprimer visuellement que l'une des deux repasseuses est en train d'émettre un bâillement (le geste vocal que nous venons de caractériser) et non de chanter, ni, comme nous allons voir dans le cas suivant, de hurler ou de gémir ? De nouveau, considérons d'abord le geste vocal, la composition du corps, le rapport entre les parties comme ensemble organique de formes et de directions. La tête est levée, comme dans la *Chanteuse*, mais non inclinée. Et certes, comme dans la *Chanteuse*, le bras est levé, mais aussitôt replié ; et la posture du buste ne présente aucun déséquilibre. En outre, l'autre bras est visible : il tient une bouteille de vin sur la table ; il est donc même ancré

solidement, presque appuyé. La taille et le bassin sont aussi visibles. En somme, par rapport à la *Chanteuse*, par le recours ici à un plan plus étendu, nous remarquons le rapprochement de l'acteur par rapport au sol. Ainsi, le fait de l'ancrage, avec d'autres éléments comme le bras non suspendu ni tendu en pointe et la station strictement debout, impliquent que le geste soit peu dynamique. Or, si la figure est nettement plus solide, on ne s'étonnera pas d'y voir une dynamique sonore dépourvue d'élan, un « ratage » de l'élan sonore. La *Chanteuse*, au contraire, d'un côté par son geste (le rapport dynamique des parties de son corps, fusionné avec l'environnement) et de l'autre par l'étendue restreinte de sa textualisation (son cadrage), paraissait presque suspendue : suspendue dans l'espace, suspendue sur une note.

Si nous considérons les autres éléments essentiels de la composition, nous trouvons un renforcement de l'impression sonore, une accentuation des caractères de la figure vocale du bâillement. Figurativement, l'acteur est côtoyé par une autre repasseuse. Or, considérons à nouveau et sérieusement l'hypothèse selon laquelle, si le son doit être vu, il faut qu'il en aille de même avec sa propagation visible, et par là avec la rencontre ou la résistance avec d'autres corps. En quelle relation harmonique le corps de la seconde repasseuse se trouve-t-il par rapport à la protagoniste du geste sonore qui se trouve à son côté ? On pourrait répondre que, si la première repasseuse « élevait » un son, en se levant pour s'étirer, cette seconde repasseuse « abat » le son, en se baissant pour repasser. Lever et battre : le son vient juste d'être émis qu'il est déjà, si l'on ose dire, démis. En quelque sorte, si même le corps de la seconde repasseuse était affecté par le son, il l'a déjà vaincu, abattu.

De nouveau nous voyons comment, pour le moins, l'environnement met en évidence la qualité sonore de la figure : il en résonne. Mais certes, on se demandera sérieusement si la qualité sonore, qui constitue aussi l'*intensité* de l'événement, est propriété de la figure à elle seule ; ou si plutôt la qualité, ainsi que la quantité, ne consisteraient pas en la totalité du champ perceptible ; si en somme un son (ou une vision), comme tout phénomène, ne serait pas définissable, par son essence, seulement par rapport à l'*étendue* du champ actualisé par la perception –et l'intellection. Du moins, c'est certainement ce qui se passe dans les perceptions disposées par des textualisations qui ont recours au cadrage (peinture, dessin, photographie, cinéma...). Quoi qu'il en soit, reste qu'ici la table (la ligne ascendante qui nous donne la direction de la dynamique), depuis la femme qui est levée à la femme qui est baissée, ne fait pas autre chose que mettre en évidence, voire former, ce processus de dispersion. Et les deux lignes verticales du fond, toujours à l'encontre de ce qui se passait pour la *Chanteuse*, elles aussi sont nettement descendantes. Elles scandent les deux moments de la mesure – pourvu qu'on ait affaire à deux moments de la même mesure et non à deux événements séparés et indépendants. Bref, ce tableau vérifie notre hypothèse sur le rapport, entre intensité de l'événement et étendue spatio-temporelle, actualisé ici selon des valeurs contraires à celles actualisées dans l'autre tableau. Si l'on suppose une relation inverse entre intensité du son et son

étendue spatio-temporelle, on voit bien comment dans *Les repasseuses* l'événement a trop de place, trop d'espace ; c'est-à-dire, il a tout le temps pour se disperser.

### **Giotto, *Compianto su Cristo morto***


À la recherche d'une figure vocale plus complexe pour vérifier et perfectionner nos thèses, nous nous adressons à la complainte (*compianto*), qui est l'ensemble, le *concerto* des larmes (en italien *pianto*), des plaintes funèbres, d'habitude pour le Christ mort. Nous irons mettre à l'épreuve à nouveau notre hypothèse, selon laquelle une représentation synesthésique efficace est disposée, peut-être nécessairement, certes suffisamment, par une dynamique cinesthésique. Car, s'il y a du rythme, s'il y a linéarisation tensive de l'événement sensible représenté, alors il ne sera plus exclusivement question du seul visuel, mais, par la synesthésie typique du moment rythmique, la polysensorialité, qui est virtuelle à tout acte perceptif, se rouvre, est réactualisée. Ainsi croyons-nous qu'une représentation visuelle d'un concert est bien loin d'être une simple figurativisation d'acteurs la bouche ouverte ou avec des instruments en main. Dans une représentation visuelle statique et purement informative il y a fort peu de polysensoriel ; dans ce cas, on représente un concert, mais nous ne voyons aucun son, n'entendons aucun accord ; aucune impression sonore n'est exprimée visuellement. Tandis que nous verrons, percevrons un concert (ou bien un bâillement, un cri, un soupir, un gémissement...) si la textualisation, l'ensemble des opérations expressives est structurellement isomorphe à l'ensemble des opérations de définition sémantisante du concert (du bâillement, du cri, du soupir, etc.). Pour l'expliquer en des termes plus simples : de même que la colère, la peur, la jalousie... ne se manifestent pas lorsqu'on dit être en colère, avoir peur, être jaloux... mais lorsqu'on exprime un certain ton de la voix, une certaine couleur du visage, une posture, etc., à savoir lorsque le sensible prend la forme de ce que nous définissons et entendons comme la passion en question ; de même le concert (ou n'importe quel événement sonore) se manifeste lorsque le visible prend la forme du concert. Nous avons montré quelles sont les conditions déterminées de la textualisation picturale : le rapport entre lignes, couleurs, formes et cadre, pour expérimenter la qualité sonore d'un chant ou d'un bâillement et pour rendre impossible une confusion entre la bouche ouverte d'une femme qui bâille et la bouche ouverte d'une femme qui chante.

La *Complainte* de Giotto nous offre un exemple magistral de concert visuel, auquel, malheureusement, nous ne pourrions rendre qu'un bien pauvre honneur, vu les limites de notre intervention. Ce qui apparaît d'emblée par rapport à l'objectif de notre comparaison, c'est qu'ici il serait fort difficile d'imaginer, de sentir le même type d'aigu de la *Chanteuse* de Degas. En ce qui concerne l'un de trois paramètres caractérisant le son, l'intervalle tonal, ici nous voyons très clairement une modulation descendante. Les gestes vocaux de ceux qui pleurent, l'ensemble des bras, des cous, des yeux sont très marqués. Et, de nouveau, les caractères plastiques du fond manifestent la

même dynamique expressive du geste, tout en le renforçant et presque en le précipitant : de même que les bandes de couleurs verticales derrière la chanteuse retentissaient du geste de la protagoniste, de même ici le rocher diagonal est *en accord* parfait avec la Madone en bleu à droite, et surtout avec l'apôtre Jean debout, qui, par ses larmes et son chagrin, reproduit le geste du Christ crucifié. En même temps, plastiquement Jean rompt la diagonale du rocher et crée avec la Madone en bleu et la Madone de dos en vert une perpendiculaire par rapport au Christ mort au sol. En d'autres termes, sur le vecteur diagonal descendant du rocher et de la plainte se greffe un vecteur ultérieur, qui en précipite la descente, c'est-à-dire la réalisation. Il s'agit là d'une réalisation rythmique, car l'expression réalise un contenu qui lui est isomorphe : cette composition plastique complexe, dynamiquement et dramatiquement descendante, exprime de façon très efficace le contenu de la plainte, qui est la réalisation collective de l'humanisation totale du Christ : Dieu descend *sur* la terre et finira momentanément même *dans* la terre. Remarquons en outre que l'horizontalité basse du Christ, son ancrage au niveau du sol, lieu de convergence du deuil, de la plainte universelle, est accentuée par la position visuelle extraordinaire de deux Madones assises, que Giotto ne se fait pas scrupule de positionner de dos. Encore une fois, les deux Madones sont expressives beaucoup moins par leur figurativisation que par leurs valences et valeurs chromatiques. La Madone de droite, par son vert, fonce et donc, dynamiquement, *appesantit* la Madone en bleu au-dessus d'elle. La Madone de gauche reprend la couleur du rocher, ainsi que du Christ, et la pose dans le coin de gauche.



*Compianto su Cristo morto, Giotto, Capella delli Scrovegni, Padoue*

Il y a donc un accord (visuel/sonore) des deuils, du *pianto* dans la partie inférieure de la fresque. En revanche, en haut il se passe quelque chose de différent et, en même temps, de très intéressant. Les anges pleurent selon une alternance régulière, selon une itérativité chromatique et vectorielle. Le ciel exprime ainsi un mouvement oscillatoire du genre «  » qui donne au visuel la même forme que le son des pleurs, des plaintes. Mais, en même temps le haut et le bas de la composition ne sont certainement pas dans un rapport casuel ou dissonant ; il y a au contraire une harmonie parfaite. *Harmonie* au sens le plus propre de combinaison, simultanéité des sons présents à des différentes hauteurs. Entre les anges est en vigueur, par contre, un principe combinatoire horizontal, c'est-à-dire non pas harmonique (de simultanéité) mais *mélodique* (de succession) ; tandis qu'entre les êtres terrestres, on l'a vu, il n'y a pas de mélodie, il n'y a pas tellement de linéarisation visuelle d'un son en succession, mais plutôt une simultanéité de sons en *accord*. Ainsi, cette combinaison de ces trois éléments (harmonie entre les hauts et les bas, développement mélodique dans les hauts et accord dans les bas) nous renvoie à la structure du concert classique, standardisé par la musique vénitienne entre la fin du XVII<sup>e</sup> s. et le début du XVIII<sup>e</sup>. Dans le concert classique en effet, d'un côté on a la basse continue, à savoir l'ensemble des notes basses qui établissent la tonalité ; de l'autre des notes plus hautes exécutent la mélodie, qui développe ce qui est « enveloppé » dans la tonalité de l'accord, arpeggé par les basses.

### **Caravage, *Sacrificio di Isacco***

Avec cette dernière œuvre nous voudrions clore notre série de figures vocales. Il va de soi que notre série non seulement ne sera nullement complète, mais qu'elle est vouée à demeurer ouverte. D'ailleurs, il sera évidemment beaucoup moins intéressant et fécond ici d'en présenter une typologie exhaustive que d'enquêter sur les principes théoriques constituants (et, de là, de faire allusion aux possibilités épistémologiques entrouvertes ou mises en jeu). Nous avons procédé par ordre de complexité selon une démarche empirique. Nous sommes ainsi passés de la chanteuse en train de se produire à la repasseuse qui bâille chez Degas ; et maintenant nous allons passer du concert de la complainte chez Giotto au *désaccord* de la plainte chez Caravage. Par cette œuvre assez impressionnante, nous voudrions revenir à l'hypothèse selon laquelle l'expression visuelle d'une impression sonore est garantie par une disposition rythmique de la scène : ce sont les dynamiques cinétiques actualisées par le dispositif de la peinture qui rendent possible la traduction « fidèle » de l'événement d'un sens à l'autre. Toutefois, dans l'*Isaac* le moment rythmique n'est pas seulement lié à la figure de l'événement sonore soumise à des contraintes plastiques proprement picturales (comme les plages chromatiques et les vecteurs de la composition, par exemple, dans la *Complainte*) ; le fait figural relève aussi d'une complication interactantielle : les figures sont enveloppées dans une tension modale qui constitue la consistance sémantique et expressive de la composition.



*Le sacrifice d'Isaac, Caravage, Collection Johenson, Princeton, New-Jersey*

Dans le tableau, deux gestes vocaux, qui sont exprimés par les deux garçons nus, s'entrecroisent de façon perpendiculaire : le garçon nu de gauche, vertical, qui est l'ange qui instruit ; le garçon nu de droite, horizontal, qui est Isaac qui subit ce qui lui arrive et s'y oppose. Entre les deux gestes vocaux, en orange et en diagonale, se trouve Abraham, qui se tend et s'abat sur l'horizontale de droite, et en même temps se retient et se lève vers la verticale de gauche. Abraham, lieu (ou moment) de tension extrême, n'est pas tellement une figure sémiotiquement complexe, qui subsumerait les pôles contraires ; il est la sommation des deux contradictoires : au niveau du contenu « tuer/ne pas tuer, gracier », au niveau de l'expression « s'abattre/ne pas s'abattre » : rythmiquement, sur les deux plans « battre/lever ». Mais l'on observera qu'il ne s'agit pas ici d'une succession, comme dans le cas des repasseuses, dont l'une (se) levait et l'autre (s')abattait ; il est bien question d'une simultanéité : Abraham bat et lève à la fois, ses mains et son buste d'une part et le visage de l'autre. Certes, on pourrait croire qu'Abraham est saisi visuellement dans le moment où il passe d'un état à l'autre, ou plus exactement qu'il fait marche arrière ; et ce contenu serait exprimé par le fait qu'il contredit la direction gauche - droite et haut- bas, la direction qui a été actualisée par lui-même et qui, nous rappellerait Arnheim, est aussi notre direction naturelle de lecture. Mais demeure le cri d'Isaac. Il reste, malgré le redressement du père, malgré le message de l'ange. L'ange et Isaac sont tous les deux présents à la vision ; et il faut qu'ils le soient, dans leur specularité visible. D'où vient alors cette nécessité, qui fait enfin la tenue du tableau, sa tension cohésive, au plan de l'expression et au plan du contenu en même



temps ? C'est qu'à bien voir (et écouter) entre l'ange et Isaac il n'y a qu'une différence de potentiel, car ce sont deux intensités sonores différentes, ainsi que deux formes de vie impliquées distinctes, entre lesquelles se trouve Abraham. Ce dernier, tel un pivot figuratif et interactantiel, en est la sommation passionnelle. Le « sens » d'Abraham est en effet d'être le moment de sommation d'un même vouloir qui se trouve doublé – les deux figures de garçons nus – et de deux pouvoirs contradictoires – les figures à angle droit et aux deux côtés de la composition. Abraham est entre les deux ; mais il n'en est pas évidemment l'entre-deux, car il en est la sommation : il veut et il ne veut pas, il peut (en tant qu'homme libre) et il ne peut pas (en tant que serviteur de Dieu). Il est impliqué dans et par ces deux gestes vocaux, il les enveloppe.

Ainsi sommes-nous à nouveau conduits à relever comment la puissance figurale (visuelle/sonore) tient à la composition entière. C'est dire que la figure d'Isaac qui crie tire son intensité du rapport de simultanéité visuelle avec l'ange et Abraham, car, comme nous l'illustrions, c'est dans ce rapport qu'une différence de potentiel s'instaure. C'est dans ce rapport complexe, et non dans Isaac seul, que nous avons un désaccord (visuel/sonore). De ce point de vue, nous nous trouvons dans la situation contraire de celle de la *Complainte* de Giotto, qui était un concert cosmique, un accord de lignes et de couleurs ainsi que de deuils et de plaintes. Mais il y a un autre point de vue selon lequel les deux œuvres se rejoignent. En fait, comme elles représentent toutes deux la plainte, et la plainte liée à la mort terrestre – qui pour Isaac est potentielle et pour ceux qui entouraient le Christ a été réalisée –, elles tendent à une grande extension. La plainte est une figure vocale à tendance durative, qui s'oppose en cela aux formes retenues du chant ou du chuchotement. Mais lorsqu'elle perd en modulation, elle devient cri. Or c'est ce qui s'avère en passant de l'œuvre de Giotto à celle du Caravage. D'un côté, autant chez Giotto que chez le Caravage, la figure vocale tend à une grande extension : chez Giotto c'était le caractère cosmique de la composition ; chez le Caravage c'est la différence entre l'ange, figure parlante, qui est debout et d'un côté, le côté gauche, qui « normalement » est le premier dans l'acte de vision d'un texte, et Isaac, qui est étendu, sous le poids de la tension qui le surplombe et dont la souffrance tend à occuper le reste du tableau. Mais d'un autre côté, chez Giotto nous avons l'oscillation, la modulation de la plainte des anges ; tandis que chez le Caravage la plainte s'étend très peu modulée ; elle est (visuellement) raide, et donc à la limite un cri.

### **Sur les figures et leurs avatars textuels**

En continuant à comparer de la sorte des cas de figures vocales, on pourrait aisément en porter d'autres au jour. On pourrait effectuer des épreuves de commutation, comme ci-dessus, et ainsi vérifier et affiner les paramètres modélisants, les caractères par rapport auxquels se définit l'identité de chaque figure. Toutefois, ce qui nous reste encore entièrement à

faire, c'est d'expliciter quelques implications théoriques de cette sémiotique que nous avons esquissée.

Comme nous l'annoncions dans l'introduction, notre courte intervention a consisté à expérimenter des sons dans des représentations visuelles. C'est dire que, d'un côté, nous avons lu des figurations visuelles dans des textes où celles-ci étaient en quelque sorte « qualifiées » par un certain ensemble de caractères : la taille du cadre et donc de la scène visible ; le rapport de rime ou de contraste, de précipitation ou d'atténuation entre les parties de l'étendue visible ; la saillance ou la neutralité des éléments. De l'autre côté, si les textes disposaient ainsi de la dimension figurative, nous avons recours à un facteur « hétérogène » à l'égard du visuel : le sonore. C'est au sonore que nous avons attribué les qualités et les caractères contenus dans nos figurations visuelles.

Deux champs problématiques se sont présentés dès lors, avec leur stricte interdépendance : la question de la représentation et la question de la sensorialité. Expliquons-les brièvement. Eu égard à la première, on voit bien quel profit on pourrait tirer en réactualisant en sémiotique la question du rapport entre figuratif et plastique, entre ce que nous appelions *scène* ou « figuration » et ce qui constituait à notre sens sa « qualification » et que nous avons considéré comme l'*événement*. Dans toutes nos analyses, nous avons en effet opposé la scène (le « geste vocal », qui relevait de la dimension figurative) à l'événement (la « figure vocale », qui relève justement de la dimension figurale, du dépassement plastique du figuratif). Il s'agit en fait de deux pôles, de deux moments de la sémosis. D'un côté, on associera le figuratif aux opérations de la perception sensorielle : nous appliquons notre « grille de lecture » pour découper les « figures du monde ». De l'autre, on associera le plastique aux opérations du dispositif textuel : le texte est cette con-figuration qui compose les figures dans un tout, et qui donc les re-figure. Il est l'événement d'une disposition particulière des figures du monde, qui sont dès lors (re)qualifiées.

On partira du constat qu'une scène figurée en peinture est, *en tant que textualisée*, soumise aux contraintes du cadrage, de la couleur et de la composition dans l'étendue disposée. Or, il est clair que, lorsque ces contraintes de la figuration, ces opérations par lesquelles le dispositif textualise une scène, suivent une certaine cohérence et tiennent une certaine cohésion, nous n'aurons plus simplement des figures d'acteurs et leur environnement. A ce moment-là les figures, qui constituent toutefois le moment de départ de notre activité perceptive, ont été transformées. Et encore cette formulation est-elle inexacte, car elle laisse supposer un avant (le figuratif) et un après (le figuratif soumis aux contraintes plastiques, le figural), alors qu'il s'agit d'une tension entre deux moments au sens plus proprement physique, une tension entre deux pôles, deux modes d'existence sémiotique. En fait, les textes nous offrent moins des figures transformées qu'ils n'expriment plutôt leur transformation, leur *devenir*, leur dé-figuration et re-figuration. C'est pourquoi des textualités, comme celles que nous venons d'analyser, peuvent être des expériences. Ce sont les expériences d'un

certain événement, car elles expérimentent ce qui *peut* advenir à la figuration *en acte*.

Voici alors comment entre figuratif et figural il est question d'une tension qui se tisse entre modes d'existence. D'un côté, nos tableaux (et peut-être toute perception...) appellent à l'acte, depuis la grille de lecture de notre compétence virtuelle, des opérations figurativisantes. De l'autre côté, ils demandent à réaliser, à « développer », un potentiel « enveloppé » dans la représentation. Nous avons analysé en effet comment nos textes disposaient, lors de leur figuration (actualité), d'une sorte « d'implication » (potentialité), d'une dynamique, qui demandait à être « expliquée » (réalisation). Le signifiant textuel rendait pertinente une lecture qui allait au-delà de la simple manifestation visible des acteurs et de leurs entours. La lecture figurative du plan de l'expression faisait face à des résistances, à des im-pertinences expressives : à quoi bon cet excès d'une rime et d'une opposition patentes entre deux garçons qui renferment la scène ? d'un accord de couleurs et de lignes entre un rocher et un ensemble d'acteurs à ses pieds ? d'une spécularité directionnelle des gestes des deux femmes d'une composition ? d'un caractère de déséquilibre entre parties qui qualifie, d'une manière fractale, tout un corps ?

Ainsi, par les textes, nous pouvons expérimenter un discours, une scène, selon une certaine expression rythmique, prosodique. Le discours en acte est potentialité. La scène, une fois composée, configurée dans et par le texte, acquiert une certaine consistance, est prise dans une dynamique. Si alors la dimension figurative est notre grille de lecture, à savoir le point de départ de nos perceptions et notre compétence pré-textuelle, voici que, par les textes, nous expérimentons la défiguration et réfiguration de nos perceptions et de nos savoirs. La textualisation s'avère ainsi une *manipulation rhétorique* de notre compétence actualisée ; les textualités, des potentialités à expérimenter et à réaliser. Là se trouve leur dimension cognitive et affective.

Cela étant de la problématique de la représentation, considérons maintenant ce qu'il en est de la sensorialité par rapport à ses implications textuelles. Nous venons de faire état d'une « dynamique du figuratif » et de son importance essentielle dans nos textes. En poursuivant cette explicitation théorique, on verra facilement que c'est dans ce noyau que se trouve la jonction entre sensorialité et textualisation. En effet, il est évident tout d'abord que la dynamique rythmique d'un texte permet de réaliser plus efficacement la scène représentée. Or ce que nos textes figuraient étaient des représentations de « traces » sonores. Elles étaient censées être des « expressions » visuelles « d'impressions », d'empreintes de sons. Mais ces impressions, ces contenus sonores n'étaient pas seulement en acte dans la représentation ; ils étaient aussi chargés d'un potentiel à réaliser, à développer. Donc, par cette dynamique qui entraînait les figures, les textes eux-mêmes exigeaient la réalisation des figures sonores, une qualification sensible de la figuration visuelle.

C'est dire en somme que la disposition plastique de la scène à contenu sonore rend la figuration du son plus efficace. Mais il ne s'agit certainement pas seulement d'une affaire de contenu. Nous venons d'expliquer comment la scène (moment figuratif) implique un développement (plastique), qui constitue le moment rythmique. Or, le moment rythmique est bien, toujours, une ouverture polysensorielle. En effet, il paraît clair que le moment rythmique rend possible la traduction entre modes du sensible, si l'on considère –comme l'on vient de le faire– qu'à ce moment-là ils atteignent une qualification commune.

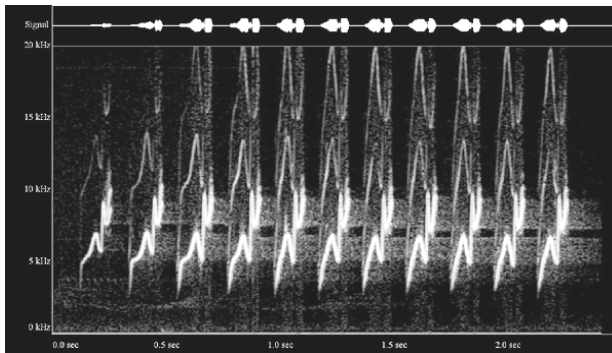
Pour résumer et conclure, nous posons une hypothèse double. *Primo*, si la synesthésie est une dynamique ressentie par un changement de modes d'existence, par une différence de potentiel, elle est par définition cénesthésique, et donc polysensorielle. *Secundo*, le fonctionnement de cette dynamique, sa rhétorique, pourrait s'expliquer sur la base de structures sémiotiques fondamentales, que l'on peut postuler comme le soubassement de tout acte de perception et d'intellection. Il s'agit des structures tensives, qui règlent l'existence sémiotique par rapport à un champ donné, qui modulent la présence. Cette théorie n'est pas tout à fait nouvelle, mais nous sommes chargés de l'expérimenter et d'en tirer les conséquences. Ainsi, nous avons essayé de montrer, par exemple, comment les textualités qui ont recours au cadrage règlent leur signification sur la base d'un rapport entre l'intensité de l'événement et son étendue, selon une proportionnalité inverse. En général, nous avons cherché à faire état d'un *fonctionnement du dispositif*, de sa rhétorique, qui toutefois reste encore à analyser en en suivant les différents cas, et à modéliser d'une manière plus approfondie.

## À quoi servent les graphiques

Sémir Badir

*Fonds National belge de la Recherche Scientifique  
Université de Liège*

J'avais pensé présenter dans cette étude les caractéristiques formelles d'un corpus d'images graphiques. En effet, ma première ambition était de travailler sur les graphiques qui ont pour objets des sons. La question qui avait motivé le choix de ce corpus particulier était celle de la polysensorialité (comment deux sens se rencontrent-ils ?), question qui entraîne avec elle la problématique de la polysémioticité (de quelle manière et dans quelle mesure les graphiques, relevant du domaine des énoncés visuels, s'y prennent-ils pour représenter des objets qui ne sont pas visuels ?). De ce corpus, je me serais contenté de prélever quelques échantillons, sélectionnés soit pour leur valeur représentative de l'ensemble soit au contraire en raison de leur singularité. J'aurais pu ainsi commencer cette étude en présentant un *spectrogramme*, ainsi qu'on nomme une des catégories les mieux pourvues du corpus, tel le spectrogramme du chant d'une fauvette protonotaire (*Prothonotary Warbler*) reproduit ci-dessous<sup>1</sup> :



---

<sup>1</sup> « *Audio Spectrum of the Song of the Prothonotary Warbler* » sur base du Spectrogram Version 8 de Richard Horne, in <http://www.visualizationsoftware.com/gram.html>.

Cependant, les obstacles théoriques se sont amoncelés au point qu'ils ont rendu problématique la saisie même du corpus. Notamment, et pour faire tenir mes scrupules théoriques sur l'exemple donné, je ne suis pas convaincu que ledit spectrogramme *représente* une série de sons. À tout le moins, si une représentation peut être maintenue, je ne pense pas qu'elle soit susceptible de saisir la fonction principale du spectrogramme. À quel usage est destiné un spectrogramme ? Dans quel but est-il énoncé ? Voilà une question bien essentielle que la réponse attendue – à *représenter des sons* – à laquelle je me faisais d'abord, ne peut que décevoir. À s'en satisfaire, il faudrait reconnaître que ce serait là une représentation très spéciale, car le spectrogramme n'est pas figuratif ; par ailleurs, s'il ne s'agissait véritablement que de représenter des sons, d'autres moyens visuels auraient été disponibles et se seraient avérés certainement plus éloquents ; enfin, dans le cadre d'un texte scientifique, quel intérêt cela aurait-il de donner une représentation de la chose mise à l'examen ? Non, décidément, la notion de représentation est trop déficiente pour qu'on puisse s'en contenter *a priori*.

Or, à ma connaissance, c'est la seule notion dont on dispose jusqu'à présent pour parler de la fonction assignée aux graphiques. Une définition scientifique sera reproduite un peu plus loin. Je me borne pour le moment à ouvrir le dictionnaire *Le Robert*. Qu'y lit-on ? *Graphique*, soit adjectif, soit substantif masculin, soit encore substantif féminin (*la graphique* comme technique de production des graphiques), est toujours défini par la fonction de représentation. Mes soucis se sont ensuite portés sur la polysensorialité. Sans doute le graphique d'un son opère-t-il la rencontre de deux sens, le sens visuel dans lequel il s'énonce et le sens auditif qui est celui de son objet. Pourtant, qualifier de polysensoriel un tel graphique, ce serait en forcer la signification. Le graphique est en réalité strictement visuel. La piste de la polysémioticité se révèle également décevante, car elle est insuffisamment théorisée, et des termes tels que ceux de « transposition », de « transcription » ou de « conversion » y expriment trop souvent le rapport des différents sens<sup>2</sup>.

Or je ne crois pas que le graphique convertisse, transcrive ni même transpose l'objet auditif en objet visuel ; et quand bien même on l'admettrait, ce qui serait faire bon marché des spécificités du langage graphique, en quoi

---

<sup>2</sup> On en prend pour témoin cet extrait de la note d'intention pour les journées d'études sur la polysensorialité (Bologne, 24-25 octobre 2003) qui ont servi de scène pour la répétition générale de la présente étude : « Comment donc une image (picturale, photographique, graphique...) nous parle-t-elle, par ses propres moyens spécifiques, non seulement du « voir » (ce qu'on a depuis longtemps étudié), mais aussi du toucher, de l'odorat, ou de l'ouïe ? Loin d'impliquer une analyse iconologique ou pseudo-iconologique de productions visuelles telles les représentations allégoriques des « Cinq sens », cette interrogation viserait la problématique plus générale de la conversion sensorielle. Cette opération de *conversion* ou de *traduction* peut être distinguée de la transformation synesthésique — à laquelle elle pourrait évidemment être rapprochée — en ceci qu'il ne s'agit pas, pour le dire simplement, de la façon dont une image peut arriver, par exemple, à nous faire *entendre* un son, mais bien des opérations par lesquelles elle peut nous le faire *voir*.

cela permettrait-il de saisir la co-présence effective des deux sens, en tout cas de certaines de leurs propriétés, dans l'énoncé graphique ? Bref, devant tous ces problèmes, et pour conjurer une étude en diptyque, telles ces mauvaises thèses où la réflexion théorique est réduite en une méthode et l'analyse asservie à une application (ce qui fait perdre à l'une comme à l'autre leur intérêt propre), je renonce à produire cette fois l'analyse du corpus afin de suivre quelques réflexions de type épistémologique à propos des graphiques et de leur description sémiotique. Le spectrogramme présenté d'emblée servira alors de simple prétexte imagé pour une suite qui, je le crains, risque de devenir assez abstraite. De la représentation à la présentation analytique.

La dernière assurance qui aurait dû me rester, avec cet exemple de spectrogramme, serait d'avoir en main un graphique. Mais cela même s'avère discutable et réclame une argumentation. Sans doute les moyens mis en œuvre pour produire un tel énoncé relèvent-ils sans conteste du système graphique. On peut suivre ici la description très complète qu'en a donnée le géographe Jacques Bertin dans son imposante *Sémiologie graphique*. Le spectrogramme se présente comme un plan à construction orthogonale dont les axes gradués expriment, en verticalité, des fréquences (exprimées en Hertz) et, en horizontalité, une durée positive (exprimées en secondes). Dans la zone limitée par ces deux axes, des courbes de la forme qu'on appelle « vagues » (*waveforms*) se superposent et produisent une *image graphique*, au sens défini par Bertin de « forme *significative* perceptible dans l'instant minimum de vision »<sup>3</sup>. Il s'agit ici, comme on s'en doute, de considérer le graphique comme relevant d'un *système d'expression*, pour reprendre la terminologie hjelmslevienne : l'image graphique est une forme sémiotique apte à signifier. Mais qu'en est-il précisément du contenu ? De ce côté, Bertin retient moins le credo sémiotique que celui des logiciens : le contenu est pour lui une constante dont la mise à l'écart est immédiatement effective.

N'empêche que c'est par le contenu que Bertin définit la fonction assignée aux graphiques :

LA REPRÉSENTATION GRAPHIQUE est la transcription, dans le SYSTÈME GRAPHIQUE DE SIGNES, d'une pensée, d'une « information » connue par l'intermédiaire d'un système de signes quelconques<sup>4</sup>.

Tendue comme définition, la proposition n'est guère acceptable, car elle inclut parmi les définissants (*dans le système graphique de signes*) ce qu'on cherche précisément à définir. Ne cherchons pas toutefois à en choisir une autre. Qu'il suffise de constater que cette proposition s'applique mal au graphique soumis à notre attention. Car le spectrogramme n'est l'effet d'aucune pensée. Il a été engendré par un système de décodage électronique qui n'a jamais eu à « penser » les objets sonores qu'il saisit<sup>5</sup>. Sans doute au

---

<sup>3</sup> Bertin, Jacques, *Sémiologie graphique*. Paris, Gauthier-Villars, La Haye, Mouton, 1967, p. 142.

<sup>4</sup> Bertin, *op. cit.*, p. 8.

<sup>5</sup> Ceci, sur quoi je croyais que tout le monde tomberait facilement d'accord, a été vivement contesté. On a fait valoir que les graphiques procèdent de modèles scientifiques et que la représentation des sons, en l'occurrence leur représentation

terme de *pensée* Bertin admet-il une paraphrase, par *information*, qui aurait pu convenir à ce qui reste de l'objet sonore une fois représenté par le spectrogramme. Cependant, assure Bertin un peu plus loin dans son ouvrage, l'information telle qu'il la conçoit, avec ses guillemets, est synonyme de « renseignements à transcrire » et se tient dès lors éloignée de l'acception technique que le terme a reçu en cybernétique. Pas davantage qu'une pensée, on ne saurait dès lors admettre qu'une information dans l'acception ordinaire de « renseignements à transcrire » soit représentée ni qu'elle soit connue, antérieurement, par l'intermédiaire d'un autre système de signes. Quand même les sons émis par un oiseau peuvent être tenus pour sémiotiquement formés, l'« information » exprimée à travers ledit système sonore n'a pas à être connue avant sa saisie spectrographique.

Devant la difficulté que présente le spectrogramme à répondre à la définition avancée par Bertin, quoiqu'en toute apparence il constitue bien un graphique, je ferais volontiers l'hypothèse que les graphiques sont susceptibles de dépasser le cadre d'une sémiotique liée exclusivement aux objets mentaux. Nulle nécessité à ce que l'objet représenté soit une pensée ou une « information ». Bien au contraire, le champ de la représentation graphique mérite d'être ouvert aux objets ou aux phénomènes dans leur plus grande généralité. Toutefois, dans ce cas de figure, ce ne sont pas seulement les termes de *pensée* et d'« *information* » qui font difficulté. Ainsi que j'en ai voulu avertir aussitôt le lecteur, c'est l'expression de *représentation graphique* qui devient elle-même insuffisante. Bertin avait certainement d'excellentes raisons pour s'en contenter, la première étant que le corpus réuni par ses soins répond uniformément à la fonction de représentation.

D'un point de vue général, et moins normatif, il faut pourtant reconnaître que les graphiques ne répondent pas toujours à la fonction de représentation d'objets, laquelle est liée au paradigme de la connaissance. Que l'on songe, par exemple, aux usages que les artistes, de Léonard à Panamarenko, font du système d'expression graphique dans leurs œuvres, et qui n'ont pas uniquement la visée représentative dans laquelle Bertin contient les usages graphiques. En fait, c'est la perspective logicienne adoptée par Bertin qu'il faut remettre en cause. Si les objets saisis dans les graphiques ne sont plus seulement des pensées ou des « informations », la question d'un système de

---

graphique, présuppose nécessairement leur analyse. Comme je ne vois pas en quoi ce que j'avance entre en contradiction avec ces objections, je suppose que le malentendu créé par l'*a priori* logicien persiste, quand même on commence par avertir qu'on entend bien en être dégagé. Il ne s'agit donc évidemment pas de dire que le graphique n'est en rapport avec aucune sorte de pensée, mais de constater que ces pensées ne constituent pas en l'occurrence l'*objet* du graphique et qu'on n'a pas à présupposer de systèmes aptes à faire connaître de telles pensées sinon précisément celui qui préside à la production sémiotique des graphiques. Un graphique manifeste ainsi des formes spécifiques d'expression *et* des formes de contenu (peut-être, quant à elles, non spécifiques, mais ce n'est pas rédhibitoire). Un graphique n'est donc pas l'effet d'une pensée ; il en est le moyen. Et par ce moyen ce n'est pas nécessairement une pensée qui est saisie, mais un objet quelconque, par exemple un son.



contenu spécifiquement associé au système d'expression graphique, ainsi qu'on a l'habitude de l'établir en sémiotique, se pose inévitablement. Dès lors, au lieu de déterminer *a priori* le contenu graphique par une fonction de représentation, je parlerais volontiers d'une fonction de *présentation*, qui ne détermine pas ce contenu mais qui se borne à affirmer un niveau énonciatif : le graphique présente quelque chose d'un objet dans des formes d'expression qui lui sont spécifiques et pour des contenus qu'il contribue à déterminer.

Reprenons la réflexion à partir de l'exemple donné. Le chant d'oiseau est un phénomène sonore. En tant que phénomène, il est déjà capable d'auto-présentation, tel un échantillon, et peut être reconnu par les biologistes et les amis de la nature dans des contextes où son identification est recherchée. Ce chant n'est ni une pensée ni une information, et il ne devient signe (de lui-même) que dans certains contextes déterminés. Il constitue bien néanmoins, en tant qu'objet, une source antérieure à sa présentation graphique. Il me paraît important de pouvoir pointer cette antériorité, non seulement comme condition de l'énonciation graphique, mais aussi comme effet du faire sémiotique produit par le graphique. Car ce n'est pas une sorte d'équivalence qui s'établit entre la présentation graphique et la présentation sonore du chant, ce que tend au contraire à exprimer le terme de *transcription*, employé par Bertin dans la définition incriminée, comme ceux de *conversion* et de *traduction* qu'on trouve dans les théories sémiotiques de la polysensorialité. Une transcription s'établit entre des textes appartenant à différents systèmes d'écriture, une traduction, entre deux textes appartenant à des systèmes linguistiques distincts, une conversion, entre deux quantités dont les unités diffèrent. À chaque fois, c'est une équivalence qui est établie entre l'objet-source et l'objet-cible, au point que l'objet-source est aboli par l'échange. Une belle traduction, une monnaie de change, la version pour quatuor à cordes d'une composition originellement écrite pour l'orchestre *fonctionnent comme*, ont les mêmes fonctions que les objets avec lesquels ils ont été échangés, dès lors que leur équivalence sémiotique a été établie. Autrement dit, dans leur principe sémiotique même, une traduction, une conversion et une transcription sont des opérations symétriques, la cible et la source étant commutables. Il existe en outre une possibilité de transitivité entre les objets traduits, convertis ou transcrits. Sans doute une partie de « l'information » risque-t-elle de se perdre dans la chaîne des échanges, mais cette perte reste extérieure au principe sémiotique de la traduction, de la conversion et de la transcription, ainsi qu'aux efforts prodigués pour maintenir une droite observance de ce principe.

Entre le graphique et son objet, en revanche, il n'y a ni symétrie ni transitivité. Un graphique peut conduire à la réalisation d'un second graphique, mais la relation qui s'établit entre eux n'est pas la même que celle qui s'établit entre chacun d'eux et l'objet qu'ils présentent. La relation n'est donc pas transitive. Et si, d'après le graphique numérique d'un son, il est possible de produire une simulation digitale, cette simulation n'est pas dans le même rapport au son d'origine que l'un et l'autre ne se trouvent vis-à-vis dudit graphique. Là encore, le graphique ne peut se poser en intermédiaire

transitif. La relation à l'objet n'est pas davantage symétrique. À partir d'une carte de géographie de la France, quels que soient son degré de précision et le nombre d'informations qu'elle contient, on ne peut reconstituer le pays lui-même ; un diagramme retraçant l'évolution du cours d'actions cotées en bourse ne permet pas de comprendre le fonctionnement de la bourse elle-même ; et l'image graphique d'un son n'est pas équivalente à ce dernier, ni ne permet de revenir à lui, non pour des raisons de réalisabilité technique (en cette matière tout porte à croire que la digitalisation vocale parviendra à se rapprocher de la voix humaine au point que leur différence ne sera bientôt plus perceptible) mais parce que le principe même de leur relation sémiotique l'en empêche.

Quelle est cette relation ? Entre le graphique et son objet, il faut parler avant tout d'une relation d'*analyse*. Chez Bertin, tout le poids de l'analyse est rejeté dans une pensée ou dans une information connaissable et même connue préalablement à la production graphique. Encore faudrait-il nous dire *comment* cette pensée informatrice est connue. Je pense qu'en réalité elle ne se forme, la plupart du temps, que dans la visée de l'énonciation graphique. Lorsque des catégories sont établies, par exemple des catégories de fréquence hertzienne et de durée positive, lorsque des chiffres sont rassemblés selon ces catégories, leur organisation trouve naturellement et de façon privilégiée à s'associer aux unités du système d'expression graphique. La pensée, qui n'est rien d'autre, dans ce cas de figure, que ce que je voudrais appeler plus précisément une analyse, constitue un système de contenu associé dans les graphiques à un système d'expression, et c'est cette association qui définit la *fonction spécifique* du langage graphique. Il serait vain d'objecter que cette pensée peut être connue au moyen d'énoncés appartenant à d'autres systèmes d'expression. Ce qui importe, c'est qu'aucun système ne s'interpose nécessairement entre le système graphique et son objet. Car c'est bien vis-à-vis de cet objet, et non par rapport à d'autres systèmes d'expression, que l'énoncé graphique produit une analyse. La transcription entre le système graphique et un autre système n'est donc pas indispensable et ne rend pas compte de la fonction sémiotique des graphiques, qui est de présenter, d'une manière qui leur est spécifique et que je vais nommer dans un moment, l'analyse d'un objet ou de plusieurs objets.

Mais disons d'abord quelques mots au sujet de l'analyse en général. Une analyse est la description d'un objet en au moins une composante. Pour qu'une analyse puisse être produite, il y a une condition apparemment triviale : il faut qu'il y ait quelque chose à analyser. Cela implique néanmoins que ce qui se donne dans l'analyse ne soit pas indifférent à l'analyse elle-même. Non pas que l'analyse ne puisse s'accomplir sur n'importe quel donné ; c'est plutôt qu'à partir du moment où ce donné est donné dans l'analyse, il est déterminé par elle et vis-à-vis d'elle : c'est quelque chose que l'analyse *se* donne et qu'elle constitue en objet, si tant est que l'objectivité du donné n'a pas été produite préalablement. Le donné est supposé être antérieur et extérieur à l'analyse. Quand même il ne le serait pas effectivement, il demeure quelque chose de cette supposition : l'antériorité et l'extériorité sont

des conditions transcendantales à l'apparaître du donné dans l'analyse. Toute analyse suppose ainsi un Dehors et un Passé sans lesquels elle ne peut accéder au donné nécessaire à la constitution des objets analysés.

Le cas du plan d'architecte est à ce titre édifiant. En tant que projection graphique d'un objet encore à construire, il semble se suffire à lui-même. En fait, il n'en est rien. S'il ne présuppose un espace réel, ou même fictif (comme c'est le cas avec les constructions utopiques), extérieur à l'espace sémiotique de la présentation graphique, la présomption d'analycité est rendue caduque ; et s'il ne postule la vraisemblance de construction de l'objet architectural projeté, c'est-à-dire s'il n'est pas énoncé à partir d'un savoir empirique, sur base d'analyses précédentes et d'autres objets déjà analysés, l'objet de l'analyse est inséparable du projet d'analyse lui-même et manque de ce fait à l'objectivité empirique qu'on est en droit d'attendre de lui. C'est au demeurant sur cette condition d'antériorité phénoménologique qu'on peut distinguer les usages sémiotiques ordinaires des graphiques de leurs usages rhétoriques. Dans les dessins de Panamarenko, les graphiques et les plans ne présentent des analyses d'objets volants qu'en tant qu'ils sont inséparables des intentions d'analyse, et comme animés par elles ; ce sont dès lors seulement des semblants d'analyses, parce que leur fait défaut, à l'instar des perspectives d'Escher, la possibilité d'objectiver sur le mode d'un donné empirique les constructions d'objets volants ainsi produites.

Voilà pour l'analyse en général. Il faut à présent faire une distinction entre plusieurs types d'analyses. Un premier type peut être qualifié de *sémiotique* ; c'est, par exemple, le cas des analyses chimiques, qui ont le statut de variables sémiotiques, c'est-à-dire qu'analyse et synthèse, bien que leur présentation soit distincte, ont le même contenu. Un second type est bien connu des sémioticiens, c'est celui des analyses *métasémiotiques*. Un arbre dans la grammaire générative, un carré sémiotique dans celle de Greimas, présentent des analyses d'énoncé sémiotique. Ils en pointent des propriétés selon un mode considéré comme spécifique à ces énoncés (ils en pointent les *formes*). Ils décrivent ainsi à un niveau métasémiotique des objets sémiotiques constitués. Il existe enfin un troisième type d'analyses, qui répond des emplois communs du terme (*faire l'analyse d'une situation politique* ou *d'un roman*, *faire l'analyse radiographique d'un tableau*, et même *faire une analyse*, dans la position allongée d'usage) ; je les qualifierai de *phénoménologiques*. L'analyse sémiotique est transitive et symétrique.

L'analyse métasémiotique est transitive mais non symétrique vis-à-vis de la sémiotique objet. Deux analyses métasémiotiques peuvent toutefois être symétriques l'une vis-à-vis de l'autre, puisque, l'une vis-à-vis de l'autre, elles correspondent à des analyses sémiotiques. Quant à l'analyse phénoménologique, elle n'est ni transitive ni symétrique. C'est donc à ce dernier type d'analyse que correspondent en priorité les graphiques. Une invariante de contenu : l'analyse phénoménologique

Une analyse graphique n'est pas seulement un problème de transformation syntaxique, comme il en est dans une analyse sémiotique, ou une affaire de représentation, comme c'est le cas avec une analyse métasémiotique. La

question que pose une analyse graphique est d'abord celle du passage entre deux ordres phénoménologiques distincts. C'est la question des sens et de leur rapport qui est illustrée par une analyse graphique. Autrement dit, ce n'est pas dans ses formes que le graphique questionne l'objet, mais dans sa substance, dans sa sensorialité<sup>6</sup>. En Il présente, dans les formes qui sont spécifiques à son expression, une analyse de la substance sonore. Pour ne pas risquer l'équivoque, j'insiste sur ce point : ce sont bien des formes sémiotiques qui font le caractère analytique du graphique, mais ces formes ne transcrivent pas nécessairement d'autres formes, appartenant à un autre système sémiotique ; ce dont elles permettent une présentation, c'est d'une substance manifestée dans l'objet et *donnée* en son ordre phénoménologique propre<sup>7</sup>. Cela, certains graphiques sonores le manifestent de façon exemplaire, c'est-à-dire sans mélange avec d'autres fonctions analytiques. Par exemple, sur un graphique du logiciel Real Player (qui permet l'écoute sur ordinateur d'enregistrements sonores au format MP3), la présentation sonore se réduit à l'expression d'un ordre de succession. La succession, ou plutôt la successivité<sup>8</sup>, exprime bien une propriété sensorielle. Certes, elle se

---

<sup>6</sup> *Forme* et *substance* sont les termes d'une opposition qui, avec l'opposition de l'expression et du contenu, est à la base de la théorie sémiotique de Hjelmslev (voir, par exemple, « La stratification du langage » in *Essais linguistiques*, Paris, Minuit, 1971, p. 45-77). La forme est définie comme le résultat d'une analyse sémiotique (à propos d'un objet quelconque), tandis que la substance constitue en quelque sorte un « reste » : ce qui n'a pas été analysé par et dans le système sémiotique. Ainsi, par exemple, des sons linguistiques manifestent une forme qui permet leur différenciation avec d'autres sons linguistiques (*a* est différent de *é* ou *o*), ce qui ne les empêche pas de connaître une variabilité d'exécution. Cette variabilité est circonscrite dans la mesure où elle ne peut altérer la fonction différenciatrice des sons (le son *a* peut être plus ou moins grave ou aigu, court ou long, arrondi, etc., il n'en sera pas moins toujours distinct de *é* ou *o*). Les caractéristiques de ces variations (l'aigu, le grave, l'arrondi,...) constituent autant de caractéristiques de la substance. On considère que la variabilité d'un objet sémiotique est due à sa manifestation nécessaire dans un, voire plusieurs sens (par exemple, on peut aller jusqu'à considérer, dans un modèle très abstrait, que les formes d'une langue se manifestent aussi bien à travers le sens de l'ouïe – par des sons – qu'à travers le sens de la vue – par des caractères d'écriture). Par extension, la substance devient équivalente à la somme des caractéristiques sensorielles, tandis que la forme définit un modèle « abstrait » de l'objet sémiotique. C'est en ce sens qu'il est possible de produire une analyse de la substance : inanalysable dans le système sémiotique, la substance demeure saisissable par d'autres moyens analytiques, métasémiotiques ou phénoménologiques. Ce sont ces moyens qui sont mis en avant dans les énoncés graphiques.

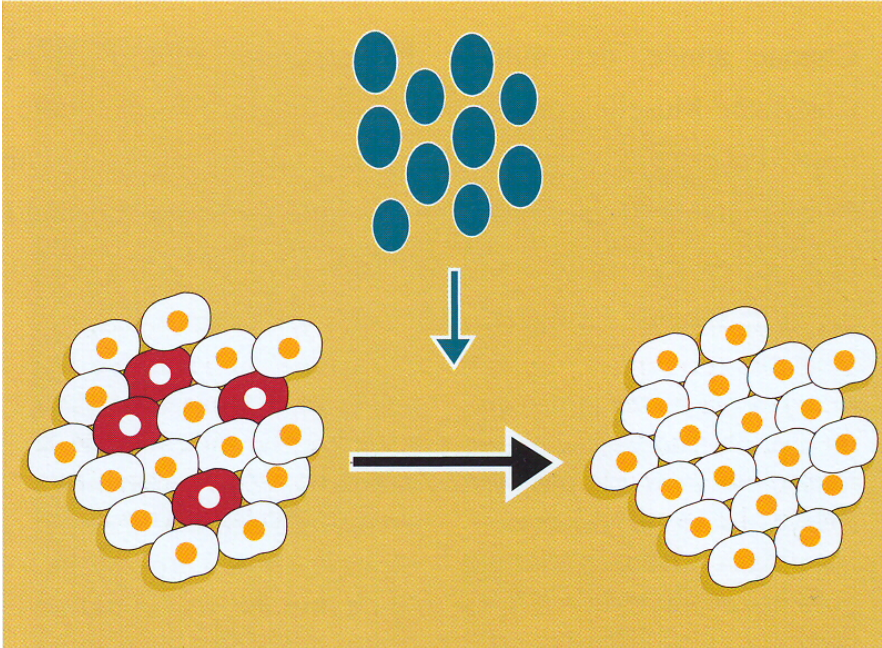
Dans la figure 1, les axes expriment bien, il est vrai, des mesures formelles – la hauteur et la durée du chant. Une analyse métasémiotique est donc amorcée. Mais l'image graphique contenue entre ces axes ne se prête guère à cette fonction ; elle la rend peu claire, et comme secondaire.

<sup>8</sup> De quelque manière qu'on voudra nommer cette propriété, il s'agit de la distinguer du syntagmatique, qui est une propriété formelle. Le syntagmatique n'est pas nécessairement affaire de succession, bien que dans la langue elle est manifestée par ce biais, mais bien de combinaison des formes entre elles.

situé à un niveau d'appréhension très abstraite du sens. Mais c'est justement à travers ce caractère abstrait que la substance est sollicitée dans une analyse phénoménologique : la successivité des sons est analysée en des formes spatiales (une ligne graduée et vectorisée ; un curseur), alors qu'elle-même relève de la dimension temporelle. La successivité est donc une *forme de contenu* : c'est du temps associé dans le langage graphique à de l'espace. Or cette forme de contenu ne nous dit rien des formes d'expression particulières de tel énoncé musical ou de tel texte oral ; elle ne signifie, par analyse de la substance sonore, qu'une propriété du canal auditif.

On m'objectera peut-être que les graphiques de sons composent un corpus particulier dans l'ensemble des graphiques et que je me suis donné des exemples par trop appropriés en alléguant que l'analyse graphique convoque la sensorialité de son objet. Il est vrai que l'étude des graphiques de sons permet de dégager sans ambiguïté l'aspect sensoriel qui y est en jeu. Je voudrais néanmoins soutenir que l'analyse phénoménologique s'applique à tout graphique, quel qu'il soit, et notamment lorsque l'objet analysé dans le graphique est lui-même un objet visuel. La difficulté pour s'en apercevoir réside en trois points que je ne pourrai discuter ici que brièvement. Le premier obstacle est celui-là même qui vient d'être évoqué dans l'exemple du graphique Real Player, à savoir le degré d'abstraction par lequel est appréhendé le sens visuel dans l'analyse phénoménologique. Mais pourrait-il en être autrement ? Tout ce que nous percevons, nous le percevons à travers des *formes* – et je n'emploie pas ici le terme de *forme* dans une acception spécialement sémiotique, celles de la phénoménologie husserlienne et de la *Gestaltpsychologie* sont également bienvenues. Saisir, depuis les formes d'un système, ce qui relève de la substance ne peut se faire qu'à un niveau de généralité très grand, et quand on tente de dégager de tels traits sensoriels, ce ne peut être qu'à un niveau d'abstraction également élevé. Deuxièmement, il est rare qu'un graphique utilise des moyens seulement graphiques. Le plus souvent, le graphique est au contraire un énoncé syncrétique, où le système graphique est associé à d'autres systèmes visuels, comme l'écriture ou le dessin, de sorte que, si les composantes graphiques pointent l'ordre phénoménologique de son objet, celui-ci peut être analysé au sein du même énoncé dans ses formes par des symboles iconiques ou des textes linguistiques. Enfin, troisième difficulté, la distinction que j'ai proposée entre trois types d'analyses est théorique. Mais un énoncé sémiotique est ordinairement capable d'assumer plusieurs fonctions analytiques, par exemple à la fois phénoménologique et métasémiotique. Tel est le cas pour un grand nombre de graphiques, dans le système qui leur est propre (c'est-à-dire sans avoir à considérer les syncrétismes). J'ai pointé chez ceux-ci l'analyse phénoménologique parce qu'elle permet de *spécifier* leur langage. Il ne faut pas en déduire pour autant que c'est là leur seule fonction analytique, ni même toujours la plus apparente. Si les graphiques sonores constituent un corpus particulier, c'est donc en ceci que les syncrétismes et les fonctions métasémiotiques peuvent y être absents ; ou du moins sont-ils aisément neutralisables.

Pour donner un peu de corps à l’assertion selon laquelle tout graphique présente une analyse phénoménologique de son objet, je propose d’examiner un exemple de graphique qui a pour objet un phénomène visuel.



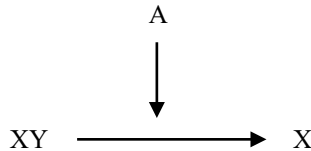
Ce graphique est composé de deux flèches et de petites formes ovoïdes. La situation énonciative du graphique dans un article de vulgarisation scientifique permet l’identification approximative de ces dernières : ce sont, pour les formes dessinées dans la partie inférieure, des cellules ; elles sont schématisées par deux caractéristiques, l’enveloppe et le noyau. Les ovales parfaits dessinés dans la partie supérieure sont, par comparaison, des éléments corporels indéfinis (la légende indique que ce sont des lymphocytes<sup>9</sup>). On laissera de côté les couleurs utilisées dans les dessins comme dans les flèches, puisqu’elles ne sont pas reproduites ici. Qu’y a-t-il de phénoménologique dans l’analyse présentée par ce graphique ? Un moyen pratique de le découvrir est d’isoler par conversion sémiotique l’analyse métasémiotique contenue dans ce graphique. Commençons d’abord par substituer chaque dessin par un symbole. Les symboles utilisés auront, d’une part, à identifier chaque dessin comme un groupe d’éléments, par exemple A pour le dessin supérieur tel que  $A : \{a_1, a_2, a_3, \dots, a_n\}$ , XY pour le dessin

---

<sup>9</sup> Voici la légende dans son intégralité : « La moelle du patient contient des cellules normales et des cellules leucémiques. / Les lymphocytes du greffon vont tuer les cellules leucémiques persistantes après la greffe. / Il ne restera que des cellules normales » (*La Lettre du FNRS*, 55 : 7). Cette légende n’apporte aucune information nécessaire au présent examen.

### *À quoi servent les graphiques ?*

inférieur de gauche tel que  $XY : \{x_1, x_2, x_3, \dots, x_n; y_1, y_2, y_3, \dots, y_n\}$ ,  $X$  pour le dessin inférieur de droite tel que  $X : \{x_1, x_2, x_3, \dots, x_n\}$  ; d'autre part, ils auront à marquer la distinction formelle de chaque dessin, deux d'entre eux constituant des groupes homogènes d'éléments ( $A, X$ ), le dernier étant hétérogène ( $XY$ ) ; enfin, il faudra pouvoir indiquer que l'un des groupes homogènes ( $X$ ) est en partie identique au groupe hétérogène ( $XY$ ) tel que  $X \cap XY \neq 0$ . Un premier état de conversion prendrait donc la forme suivante :



Il est évident qu'un certain nombre de caractéristiques substantielles, relatives à la matérialité et à la corporéité des objets, a été perdu dans la conversion. On n'y retrouve plus, par exemple, la façon dont les cellules sont groupées, à savoir par juxtaposition, ni les différences de grandeurs parmi les éléments corpusculaires, toutes choses qu'en revanche les dessins schématiques signifient de manière évidente. En raison même de la schématicité plus grande des dessins de la partie supérieure, les éléments corpusculaires sont en outre connus pour être peu identifiables visuellement, ce qui constitue, quoique de manière négative, une autre caractéristique de leur substance. Dans une seconde étape, les flèches peuvent être converties en prédicats verbaux, de manière à former la proposition suivante :  $XY$  <devient>  $X$  <en fonction de>  $A$ . On peut appeler le langage de conversion adopté ici un langage de formalisation, sans prétendre que ce soit le seul ni le meilleur possible. Il est à tout le moins suffisant pour la conversion visée, c'est-à-dire que tout ce que le graphique dit du processus formel à l'œuvre dans l'expérience cellulaire qu'il illustre s'y retrouve<sup>10</sup>. Dans la conversion des flèches en prédicats verbaux, a-t-on également perdu quelque chose de l'analyse phénoménologique ? Prises en tant qu'éléments autonomes, il est peu probable que les flèches présentent une analyse phénoménologique. Leur emploi récurrent dans les langages formels montre d'ailleurs qu'elles sont aptes à exprimer des contenus sémiotiques et métasémiotiques. Néanmoins, dès lors qu'elles sont associées aux dessins, les flèches permettent de préciser

---

<sup>10</sup> C'est plutôt la réciproque qui nécessiterait une argumentation. Le prédicat <devient> peut être paraphrasé par « passe d'un état  $a$  à un état  $b$  » ; or la flèche est bien un passage (c'est une ligne) reliant deux objets (symboles ou dessins) dont l'un est antérieur à l'autre, ce qui fait de ceux-ci des états (la flèche est vectorisée). Le prédicat <en fonction de> transpose simplement une subordination de la flèche verticale par rapport à la flèche horizontale, étant donné que celle-ci est pointée par celle-là. Bien entendu, dans l'un et l'autre sens, la perspective de conversion écrase les différences, nombreuses, entre les deux systèmes d'expression.

un aspect lié à la substantialité de l'objet qui ne peut pas être pris en charge par les dessins eux-mêmes. Les flèches expriment des types de temporalité distincts, deux formes de durée bien spécifiques. La flèche horizontale marque une durée passive, étale, purement inchoative, et pointe un stade terminal ; c'est la durée même de l'expérience. Et comme il y a quelque chose d'identique et quelque chose de différent entre les objets aux deux bouts de cette flèche, le résultat de l'expérience est compris comme une transformation et, dans ce cas précis, comme une élimination<sup>11</sup>. La flèche verticale, par contre, marque une durée active, imminente ; elle constitue le cœur de l'expérience — en l'occurrence, l'inoculation des lymphocytes. En termes sémiotiques, on dira que les flèches connaissent des valences opposées, la durée horizontale étant *extense*, la durée verticale, *intense*. Dans la conversion verbale, ce qui a été perdu, c'est avant tout la netteté de cette opposition. Or l'évidence avec laquelle elle apparaît dans les formes graphiques est une évidence perceptive, liée à la substantialité et à la temporalité de l'expérience.

J'arrête ici le commentaire. Je voudrais néanmoins prévenir trois objections dont la portée théorique va croissant. La première objection consiste à constater que le commentaire à propos de l'analyse phénoménologique conduite par le graphique est fait d'une suite de propositions verbales et qu'il aurait pu ainsi être lui-même intégré à la proposition de conversion. Ce serait pourtant confondre le procédé de conversion avec une analyse seconde, portant sur l'analyse en œuvre dans le graphique. Dans une conversion, il faut prendre soin à la proportionnalité et à la compositionnalité des énoncés convertis. Une variante de l'objection consiste à proposer la légende (citée en note) comme une conversion valable.

Mais le graphique ne permet pas d'identifier à coup sûr les objets des dessins (je ne les ai désignés que pour la facilité de l'expression), ce qui ne l'empêche pas d'exprimer à propos de ces objets, indépendamment de leur identification, des caractéristiques substantielles, telles les différences de taille entre composantes et les modalités spécifiques de leurs groupements dans l'espace. Dans une seconde objection, c'est l'exemple même qui est contesté. Est-ce bien là un graphique ? On peut certes en discuter, et affiner les typologies. Je m'en tiens pour ma part à une délimitation maximale : appartient au langage graphique n'importe quel énoncé visuel qui a une fonction d'analyse et qui ne peut être assigné au langage exclusivement

---

<sup>11</sup> Un petit test soumis à des personnes non averties l'a confirmé. Présentant d'abord la figure 2 bis, je leur demandais de « transcrire en une phrase la signification du schéma ». Je leur présentais ensuite la figure originale avec la même question. Certaines réponses sont significatives : ceux qui ont écrit que « XY devient X... » à la première question ont employé des formules telles que « les cellules sont transformées... » ou « le passage des petites boules grises fait disparaître... » à la seconde. Je dois toutefois à la probité de reconnaître que le test a manqué le but visé, qui concernait les différences perçues entre les deux schémas, dans de nombreux cas. Mais alors c'est le langage graphique dans son ensemble qui a été interprété de façon surprenante, ce qui pourrait faire l'objet d'une autre étude.



verbal. L'énoncé graphique ainsi délimité reste perméable aux autres catégories : un énoncé peut être globalement perçu comme relevant de la catégorie des textes, et contenir cependant quelques éléments graphiques ; un dessin peut viser globalement une fonction esthétique, et participer, par quelques-uns de ses éléments, à une fonction analytique. Délimiter le domaine d'identification des graphiques et le domaine d'application de leurs éléments spécifiques n'est donc pas suffisant pour les définir. L'exemple examiné est sans doute perçu ordinairement comme ayant une fonction analytique, et par ailleurs son analyse n'est pas exprimée par des mots écrits.

Il relève par conséquent, selon la délimitation proposée, du langage graphique ; en le nommant *schéma*, on ne désigne, à mon sens, qu'un sous-type de ce langage. La troisième objection porte sur ce qu'il y avait à démontrer. Ne serait-il pas banal, en somme, qu'un schéma signifiât quelque chose de la substance de son objet ? ne serait-ce pas là une façon détournée de dire que le schéma est un signe motivé, partiellement motivé ? La réponse à cette objection pourrait faire l'objet d'un autre article. Au moins puis-je assurer qu'il n'en est rien : l'opposition forme *vs* substance, d'obédience hjelmslevienne, ne recoupe nullement l'opposition, plutôt saussurienne, signe arbitraire *vs* signe motivé. Je n'en prends pour garantie que l'énoncé suivant, qui illustre également le problème de délimitation évoqué dans la seconde objection.

L'énoncé est certainement à ranger dans la catégorie générale des dessins, dont les fonctions ne sont pas *a priori* analytiques. Plus précisément, on pourrait le désigner sous le terme d'esquisse, ou de dessin préparatoire, ce qui ne fait pas encore de lui un énoncé analytique (il remplirait une fonction de *savoir-faire*, au lieu qu'un énoncé analytique est plutôt un *faire savoir*).

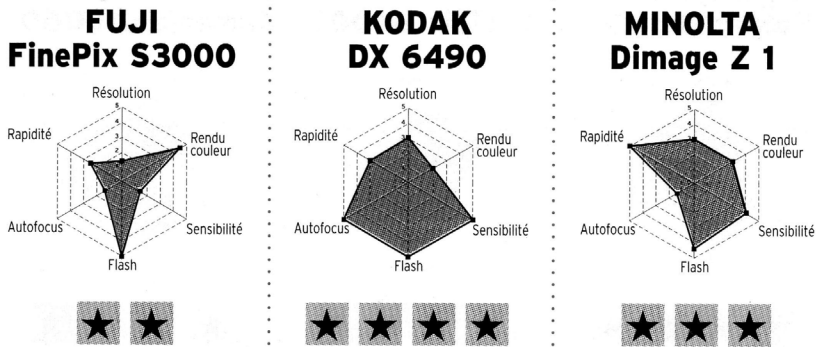
Ce dessin n'en comporte pas moins un élément devant être considéré comme graphique. C'est la ligne de construction qui se profile sur le visage.

Cette ligne relève en effet des moyens utilisés par le système d'expression graphique pour analyser le visuel. D'une part, elle n'a pas un contenu qui soit figuratif, au contraire des autres traits du dessin, ce qui fait précisément d'elle un élément « arbitraire », au sens qu'on donne traditionnellement à ce terme en sémiotique. D'autre part, ce qui est analysé par cette ligne, ce n'est pas l'une des formes de l'objet dessiné, mais bien une propriété du canal visuel, à savoir la possibilité de symétrie (propriété qui ne serait pas pertinente, par exemple, pour le canal auditif). Nous retrouvons donc la trace d'une analyse phénoménologique dans un élément spécifiquement graphique.

Dans les trois cas présentés, qui diffèrent entre eux par leur statut énonciatif et par leur degré de complexité sémiotique, il me semble qu'on a vu que le graphique agit sur l'objet en analysant toujours l'une ou l'autre de ses composantes substantielles : l'ordre manifesté par le curseur sur la ligne n'est compréhensible que par rapport au canal auditif ; les flèches associées aux dessins témoignent de la matérialité de l'expérience dans ses aspects temporalisés ; et la ligne de construction ne signifie la symétrie du visage qu'en vertu des propriétés du canal visuel. En revanche, l'analyse que le graphique présente de cet objet peut être très secondaires par rapport aux

formes sémiotiques que l'objet manifeste (lorsqu'on a affaire à un objet sémiotisable). Par exemple, le graphique d'une chanson, sur Real Player, ne nous dit rien de la durée du morceau, de son volume instrumental, de sa composition, etc. L'analyse effectuée dans le graphique permet de *visualiser*, elle *fait voir* quelque chose de son objet. C'est là sa manière spécifique de présenter l'analyse d'un objet, ou de plusieurs objets. Je me propose que nous nous penchions sur ce « faire voir », en laquelle consiste la modalité définitoire des graphiques<sup>12</sup>.

Auparavant, concernant l'hypothèse de l'analyse phénoménologique présentée par les graphiques, je dois tout de même admettre un cas de figure où elle ne saurait être d'application. C'est celui où l'objet du graphique est effectivement, comme le soutient Bertin, un objet mental et rien d'autre. Par exemple, dans la série de graphiques reproduite ci-dessous, l'appréciation de trois appareils photographiques numériques, sous forme de cotes allant de 1 à 5, et en fonction de six critères, est rapportée dans une représentation dite « en radar ».



Lorsque l'objet présenté par le graphique est un jugement, on ne saurait déduire de celui-ci une quelconque qualité sensorielle. Sans doute le jugement porte-t-il sur un événement ou un objet qui lui-même se manifeste dans l'un ou l'autre sens, mais le graphique ne présente pas cet objet, du moins pas dans ses moyens propres. Ainsi, dans l'exemple allégué, *rapidité*,

<sup>12</sup> Le concept de « faire voir » m'est apparu dans tout son intérêt à la suite d'une conversation avec Anne-Marie Christin, Yves Jeanneret et Emmanuel Souchier. Qu'ils soient ici remerciés de leurs suggestions. Christin a développé une thèse analogue au bénéfice de l'écriture : « L'écriture ne reproduit pas la parole, elle la rend visible », écrit-elle (in A-M. Christin dir. *Histoire de l'écriture*, Paris, Flammarion, 2001, texte de jaquette). Toutefois, comme on ne saurait considérer que la parole est l'objet – ou, si l'on préfère, le sens – de l'écriture, ce n'est pas son objet que l'écriture rend visible, à la différence de ce qui se passe dans les graphiques. Les deux thèses demeurent distinctes.

## À quoi servent les graphiques ?

*résolution, rendu couleur, sensibilité, flash et autofocus* sont des termes qui renvoient aux caractéristiques des appareils photographiques, et dénotent assurément les qualités sensibles de ceux-ci, mais le graphique ne présente pas ces caractéristiques, il se borne à les nommer. À la limite, on pourrait envisager qu'à l'objet conceptuel le graphique *invente* une substance visuelle.

Qu'on ne s'y trompe pas, cependant : cette invention de substance est de pure forme. Dans les graphiques en radar, des formes géométriques, dénotant les qualités du sens visuel, émergent de moyens graphiques (la graduation autour de trois axes, la répartition des six critères aux bouts de ces axes). Ces formes produisent autant d'images graphiques et permettent de ce fait de personnaliser l'évaluation de chaque appareil. Dans leur visualité même, elles n'expriment cependant rien d'autre que la synthèse sémiotique des moyens graphiques.

On ne saurait donc voir d'analyse phénoménologique dans le dernier exemple présenté. On y trouve en revanche une analyse sémiotique (car l'évaluation repose sur des tests objectifs qui ont fait l'objet de présentations graphiques antérieures) et une analyse métasémiotique (notamment à travers les synthèses de ces tests que les formes géométriques permettent de visualiser). Toutefois, dans le souci de préserver à mon hypothèse sur la fonction graphique sa généralité, j'avancerai que l'analyse phénoménologique est simplement suspendue, ou neutralisée, lorsque l'objet ne répond pas aux conditions de cette analyse. De ce fait, l'analyse phénoménologique reste inhérente à la fonction graphique, quand même son application fait défaut. Au demeurant, le corpus graphique que je suis en train de constituer me fait observer que les graphiques d'objets mentaux, sans être rares, ne sont pas aussi massivement représentés que l'ouvrage de Bertin ne le laisse supposer phénoménologique de son objet », c'est exprimer une fonction sémiotique : on met en corrélation des formes d'expression avec un contenu saisi dans son aspect invariant. Dans cette formule, le terme de *présentation*, a-t-on prévenu, ne détermine aucune invariante, qu'elle soit d'expression ou de contenu, mais pointe simplement un niveau d'énonciation. On aurait d'ailleurs pu employer un autre terme pour désigner ce niveau, tel le terme de *manifestation* d'après la terminologie de Hjelmslev. Si je l'ai préféré à d'autres, c'est surtout par opposition au terme employé par Bertin de *représentation*, lequel infléchit, en la limitant, la fonction graphique. Or, à ce niveau d'énonciation, le terme de *présentation* doit pouvoir s'appliquer aussi aisément aux formes d'expression qu'aux formes de contenu. On dit indifféremment que des moyens graphiques sont *présentés*, ou qu'ils sont *manifestés*, dans un graphique. Mais, ce faisant, a-t-on saisi le mode spécifique de présentation / manifestation des formes graphiques ? Il me semble que non, et que lorsqu'on dit que les moyens graphiques *font voir* leur objet, on ne dit pas seulement qu'ils le présentent ou le manifestent mais on pointe une invariante d'expression.

La sémantique lexicale peut contribuer à nous faire une idée plus précise de celle-ci. Avec *représenter*, la seule manière de rendre compte du sens du premier graphique présenté en exemple est de dire que *le graphique*

*représente un son*. Si l'on remplace *représenter* par *présenter*, la phrase devient à tout le moins équivoque : *le graphique présente un son* ou bien signifie que le graphique est un syncrétisme audiovisuel, ou bien, dans le sens qu'on cherche ici à lui donner, utilise une métonymie douteuse. La *ratio facilis* voudrait que l'on dise plutôt : *le graphique présente l'image d'un son*.

Or, remarquons que *faire voir* s'emploie aussi facilement avec l'un et l'autre complément : *le graphique fait voir un son, le graphique fait voir l'image d'un son* ; les deux formulations sont également valables. Du reste, *faire voir* n'a pas l'exclusivité de cette ambivalence. *Visualiser* connaît un comportement sémantique analogue ; on dira aussi bien *le graphique permet de visualiser un son* que *le graphique permet de visualiser l'image d'un son*.

Il y a donc au « faire voir », comme expression lexicale et comme concept, une double valeur sémiotique, l'une apparentée à la représentation, l'autre à la présentation analytique.

Quand on admet de dire, selon l'usage, qu'un graphique présente une image, on voit opérer un dédoublement : c'est bien l'image *de* quelque chose qui est présentée, mais cette image n'est pas autre chose qu'une image graphique. C'est donc en partie lui-même que le graphique présente. Le graphique est à la fois objet actif et objet passif, sujet et prédicat. Il se présente, s'auto-présente dans l'image qu'il donne de son objet<sup>13</sup>. Si nous paraphrasons l'action graphique en distinguant ses deux statuts d'objet, on pourra dire que le graphique présente une image représentant un son, et rien d'autre. On ne pourrait pas dire qu'un graphique représente une image, ni que son image présente un son. Qu'est-ce alors exactement que l'auto-présentation d'une image ? C'est la donner pour visible. C'est affirmer son ordre phénoménologique. Rendre nécessaire, pour ce qui est signifié par l'image, la substance de cette image. Présenter l'image d'un son, ce n'est donc pas seulement rendre ce dernier visuel ; c'est aussi, et avant tout, le rendre visible. Aussi y a-t-il deux régimes de manifestation qui peuvent se superposer dans une image : sa visibilité et sa visualité, son apparaître phénoménologique et son état sémiotique. Tout énoncé visuel est évidemment à la fois un phénomène et un objet sémiotique. Mais il appartient à certaines images seulement de s'auto-présenter, comme il appartient à d'autres de s'auto-représenter.

---

<sup>13</sup> Herman Parret me suggère d'employer ici, au lieu du terme d'*auto-présentation*, celui de *présentification*, d'après la traduction dans les *Idées directrices pour une phénoménologie* du terme allemand *Vergegenwärtigung*. Je ne suis pas en mesure de faire bon usage de sa suggestion. Je la retiens simplement comme un indice de confirmation quant à la nécessité de distinguer *représentation* (*Vorstellung*), *présentation* (*Gegenwärtigung*) et *auto-présentation*, que ce dernier soit assimilable ou non à celui de *présentification*. Parret propose un commentaire des modes de présences selon la phénoménologie husserlienne dans « Présences de la présence » in *Nouveaux actes sémiotiques*, 76-77-78 2001, p. 9-36. On verra du reste dans la suite de ce texte que je ne me tiens pas moi-même au terme d'*auto-présentation*, mais que je lui substitue, dans le cadre théorique général des modalités, l'expression *modalité épivisuelle*.

J'appelle cette capacité pour une image à s'auto-présenter la modalité *épivisuelle* de l'image. Le terme est construit sur le modèle de *métavisuel*. Comme ce dernier, il opère une contraction vis-à-vis d'une expression mieux formée, à savoir *épisémiotique visuelle*. Et le terme d'*épisémiotique* indique lui-même la tentative de généraliser un concept utilisé jusqu'à présent par les psychologues et par certains linguistes, concept désigné par le terme d'*épilinguistique*<sup>14</sup>. En quelques mots, je rappelle qu'une modalité épilinguistique est une modalité selon laquelle les locuteurs manifestent dans leur discours verbal des signes qui présentent la discursivité même de leur discours. La modalité épilinguistique se distingue de la modalité métalinguistique en ceci qu'elle s'intègre dans le discours sans qu'il y ait volonté de la part du locuteur de mettre le discours en représentation ou d'énoncer consciemment un second discours sur le premier, ce qui a lieu en revanche avec la modalité métalinguistique. L'épilinguistique n'a d'ailleurs pas nécessairement une visée cognitive. En fait, tous les « messages à fonction phatique », pour reprendre ici la terminologie de Jakobson, s'énoncent selon une modalité épilinguistique. En généralisant le concept d'épilinguistique et en le rebaptisant dès lors du nom d'*épisémiotique*, les éléments de définition suivants peuvent être avancés : un énoncé épisémiotique signifie quelque chose à propos de son faire ; dans ce faire, ce ne sont pas des formes particulières qui sont visées, mais bien la substance même de l'énoncé, dans la généralité de la manifestation ; la signification épisémiotique n'est pas liée à un objectif de connaissance, mais à la présence phénoménologique du sensible, à sa présentation dans l'énoncé même ; l'épisémiotique se donne comme une modalité discursive, sa possibilité ressortit donc au schéma d'une sémiotique dénotative.

Venons-en à la modalité épivisuelle des graphiques. Un graphique ne peut présenter une analyse de son objet qu'en se présentant également soi-même. Cette auto-présentation peut être plus ou moins apparente ; elle le sera d'autant plus si son objet appartient à un autre ordre sensoriel. Dans le cas des graphiques de sons, la modalité épivisuelle joue à plein, parce qu'on a alors affaire à deux canaux réputés pour leur complémentarité oppositive, le visuel et l'auditif. Par la modalité épivisuelle, c'est la visibilité du visuel qui est mise en avant ; c'est le visuel dans sa saisie phénoménologique, ou dans sa substance. Cette auto-présentation n'a évidemment pas de visée cognitive.

En accentuant la visibilité graphique, on ne cherche pas à parler du graphique ; rien, par conséquent, qui soit redevable d'une modalité méta-sémiotique. Ce qui est visé par la modalité épivisuelle, c'est une valeur d'usage, un faire voir qui est la fonction même du graphique.

On se demandera à quelles apparences on reconnaît qu'une modalité épivisuelle régit telle ou telle image. Elle se décèle d'abord par les formes en

---

<sup>14</sup> Un ouvrage bien documenté sur cette matière est celui de Jean-Émile Gombert, *Le développement métalinguistique*, Paris, P.U.F., =Psychologie d'aujourd'hui, 1990. Dans le domaine de la linguistique, on se reportera aux travaux d'Antoine Culioli, *Pour une linguistique de l'énonciation. Tome 1 : Opérations et représentations*, Paris, Ophrys, 1990.

usage. Les formes graphiques connaissent sans doute des variétés, dues aux possibilités de combinaison des formes entre elles ; en revanche leur marge de variation est assez faible<sup>15</sup>. Elles ne sont jamais très éloignées d'un prototype, de manière à faciliter une reconnaissance automatique. On se rappelle en effet que l'agencement des formes graphiques a souvent pour effet – c'est même, selon Bertin, la règle à suivre – de susciter une seule image perceptuelle. Cette image perceptuelle globale ne pourrait pas être atteinte si les formes graphiques ne se manifestaient pas avec une marge réduite de variations. Mais cette rigidité des manifestations à leurs types suppose aussi un lien fort à la substance visuelle. Que ce soit en matière de supports ou de dispositions énonciatives, les formes graphiques sont conditionnées par leur visibilité. La visibilité est en quelque sorte inhérente au système. Et puis, la modalité épivisuelle se repère également par les caractéristiques du système de contenu graphique. On l'a vu, le système de contenu graphique est tout entier dédié à l'analyse. Dans cette analyse, les formes de l'objet ne sont pas nécessairement prises en compte ; ce qui est mis en avant, c'est la substance de l'objet. Dès lors, à travers la modalité épivisuelle, d'une part, laquelle relève du système d'expression, et l'analyse phénoménologique, d'autre part, qui ressortit du système de contenu, un choc a lieu entre deux substances. La finalité de cette rencontre n'est pas d'établir une équivalence ou une conversion, d'une substance à l'autre. On pourrait dire au contraire, pour parler comme Eisenstein, que ces substances sont « non indifférentes ». Elles ne se laissent pas échanger mais se soutiennent l'une l'autre : la sonorité, à travers une analyse visuelle qui abstrait ses propriétés telles que la successivité et la compositionnalité ; la visualité, parce que même si le contenu des formes graphiques n'est pas interprétable l'analyse fait apparaître la substance du visuel dans sa condition phénoménologique, c'est-à-dire dans sa visibilité. Remettons-nous le spectrogramme en tête. On peut ne pas savoir ce que « représentent » les formes de vagues, on peut même ignorer que le graphique est un spectrogramme, celui-ci ne manifeste pas moins, à travers des courbes discrétisées, le faire voir d'une analyse portant sur un objet autre que lui, c'est-à-dire sa visibilité même, dans et par le graphique.

### **Du visible au visuel**

Je voudrais soulever un dernier problème théorique. Il concerne le statut de ce qui est présenté dans le graphique. D'où le sens est-il saisi ? Selon quelle instance ? La modalité épivisuelle présente un faire discursif où l'énonciateur a sa place désignée. L'analyse phénoménologique, semblablement, interroge autant les capacités du sujet percevant que les propriétés de l'objet perçu. De fait, les interrogations sur la substance rendent manifeste la

---

<sup>15</sup> Variété et variation sont des concepts à entendre au sens hjelmslevien : les variétés sont encore identifiables d'un point de vue formel (elles désignent, si l'on veut, les sous-types d'une invariante), tandis que les variations ne le sont pas (elles ne désignent que des différences singulières).

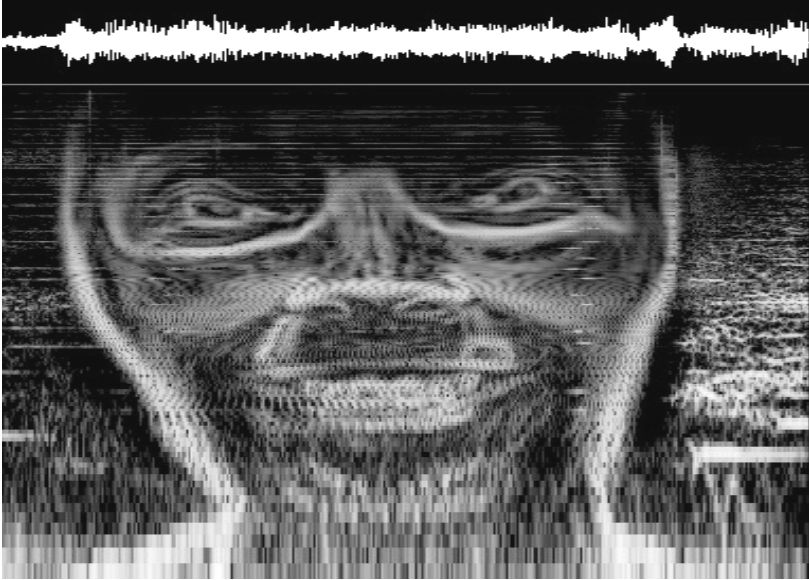
polarité d'un sujet et d'un objet. Dans le domaine visuel, les termes qui expriment le plus nettement cette polarité sont, du côté subjectal, *vue*, et, du côté objectal, *image*. Dans le domaine sonore, ce sont *ouïe* et *son*. Les adjectifs sont en principe neutres par rapport à cette polarisation, de sorte, par exemple, que *sens visuel* soit à verser du côté du sujet tandis qu'*objet visuel* le soit évidemment du côté de l'objet. Mais, substantivés, ces adjectifs tendent à se partager les valences de subjectivation et d'objectivation. Ainsi, *le visuel* tend à appartenir à l'orbe des objets, alors que *le visible* désigne un rapport subjectal, ce qu'on retrouve également dans le couple adjectival *sensoriel / sensible* ; c'est pourquoi, dans cet essai, j'ai distingué *visualité* et *visibilité* en en faisant un couple phénoméno-sémiotique.

*le sensible*  
*le sensoriel*

C'est en raison de cette dissimilation de la sensorialité qu'une analyse n'est pas symétrique, car les positions de sujet et d'objet n'y sont pas interchangeables : le graphique occupe une position subjectale face à ce qu'il prend pour objet. Si donc le graphique et son objet sont tous deux interpellés dans leur substance, ce n'est pas l'un et l'autre avec la même valence. Quant à son objet, le graphique ne permet nullement de poser la question de l'audible. Au contraire, il aurait tendance à négliger la limite phénoménologique. Ce qui l'intéresse dans la substance de l'objet, ce n'est pas comment elle est perçue par un sujet, mais bien comment elle est conformée par les caractéristiques d'un canal. Par conséquent, non pas l'audible, mais l'auditif. En revanche, devant le sens visuel, la modalité épisémiotique est directement reliée aux capacités de perception du sujet. Ce ne sont pas alors les formes du visuel qui sont auto-présentées dans le graphique (cela, comme je l'ai indiqué, est plutôt du ressort de la modalité métavisuelle) mais bien la substance du visible. Un graphique sonore nous parle de sons mais, en même temps, il porte un regard, moins cognitif que perceptif, sur la vue.

Je m'arrête là. L'examen du corpus des graphiques de sons produirait d'autres interrogations pour la spéculation théorique que ceux qui ont été abordés ici, en amont de cet examen. Il rencontrerait notamment, je l'ai indiqué, la question du syncrétisme, car beaucoup de graphiques sont syncrétiques ; en particulier, la plupart des graphiques digitaux sont accompagnés d'un enregistrement sonore. Il appellerait également une réflexion sur les formes métavisuelles, car les graphiques de sons sont souvent accompagnés de légendes et de shifters métalinguistiques. En outre, dans leur forme digitale, ces graphiques sont produits au moyen de logiciels (par exemple, *Sound Sculptor*) qui présentent les formes graphiques dans leur apparaître sémiotique ; autrement dit ces logiciels fonctionnent comme des métasémiotiques.

En guise d'ouverture à l'étude des graphiques sonores, et aussi pour rassembler dans une analyse les propositions théoriques qui ont été présentées ici, j'esquisserai quelques traits descriptifs à propos du spectrogramme reproduit ci-dessous. On le doit au compositeur de musique électronique Richard D. James, également connu sous le pseudonyme d'Aphex Twin.



Dès lors que ce graphique présente une analyse, l'évidence est mise sur les propriétés de la substance sonore. On peut le comprendre d'abord par la négative : il serait difficile d'y discerner des formes sémiotiques, étant donné qu'on n'y repère ni régularités ni limites bien tranchées. Ce déficit formel accuse les spécificités de la substance sonore, faite d'intensités, de hauteurs, de masses, de profondeurs et de seuils. Ces caractéristiques se manifestent dans une temporalité linéaire, ainsi que le présente l'élément graphique supérieur. Il y a ainsi dans ce graphique deux analyses phénoménologiques concomitantes d'une même séquence sonore, et l'une prête à l'autre, par juxtaposition verticale, la caractéristique de la successivité, l'axe du temps étant horizontal. Si cette successivité est si peu apparente dans le graphique inférieur, c'est parce qu'il offre une image tout à fait inattendue du son. Cette image est en effet figurative, et la figure présente une organisation spatiale marquée<sup>16</sup>, contrevenant à la successivité plus ou moins linéaire de la séquence sonore.

---

<sup>16</sup> Dans les termes de Groupe  $\mu$ , on aurait dû dire que l'image est *iconique* (et non pas seulement plastique) et construite selon une syntaxe *tabulaire* (non linéaire) — cf. *Traité du signe visuel*, Paris, Seuil, 1991. Ces précisions terminologiques sont utiles parce qu'elles rompent avec la théorie de la représentation à laquelle on doit



On l'aura compris, on se trouve ici devant un graphique sans objet empirique préalable. Son cas est donc analogue à celui d'un plan d'architecte.

Et, comme lui, on reconnaît que son analyse se conforme à la substance sonore, exception faite de la figuralité. Il n'aurait pas été envisageable d'utiliser la technique de la ligne claire, ou celle d'un tachisme sans seuils apparents. Ces techniques sont trop éloignées des caractéristiques de la substance sonore, telles qu'elles ont été énumérées plus haut. Mais, par ailleurs, cette analyse n'est pas basée sur la connaissance des formes du son, la figure empêchant même d'y songer, puisqu'aux formes sonores éventuelles le graphique substitue une forme visuelle. Une réalisation sonore, externe au graphique, demeure néanmoins possible. Pour satisfaire à la curiosité du lecteur, je signale en passant que le *converter* digital produit ainsi, à partir de ce graphique, un son bref et étouffé, sorte de « woup » métallique.

La présence d'une figure marque de façon patente l'activation d'une modalité épivisuelle. Dès lors en effet que la présence de cette figure n'est pas attendue ni justifiée par l'objet du graphique, elle manifeste par surcroît les caractéristiques propres au visuel. Les formes d'expression graphique produisent une forme de contenu spécifique au domaine visuel telle un supplément face à l'objet sonore dont elles sont censées présenter l'analyse. Mais, même en dehors de la figure, on peut reconnaître une interprétation des caractéristiques de la substance sonore au sein du visuel. Les seuils, les densités, les profondeurs sont susceptibles d'une accommodation dans le visuel, et cela non pas en fonction de ses formes mais bien, là encore, en fonction des caractéristiques de sa substance.

J'ai rapproché ce spectrogramme des plans d'architecte. Le rapprochement est évidemment exceptionnel. D'ordinaire, le spectrogramme a un son empirique comme objet préalable à l'analyse. Nous sommes donc en face d'un exemple rhétorique. L'élément qui fait écart par rapport à la norme réside dans l'aspect figural du spectrogramme. Si l'on analyse le mécanisme de transformation rhétorique à l'œuvre dans le graphique, on constate à nouveau que c'est la rencontre de deux substances qui y est mise en œuvre. Pour le comprendre, qu'on songe un instant à mettre en parallèle le spectrogramme avec les visages composés de fruits ou de fleurs peints par Arcimboldo. Dans le cas de ces tableaux, un visage est composé d'éléments autres que ceux qu'on attend normalement ; et ces éléments autres — des fruits, des fleurs — sont encore figuratifs, sans quoi il n'y aurait pas de transformation rhétorique. Un visage qui serait composé de grosses taches de couleur, ou de petites formes géométriques, relèverait non pas d'une transformation rhétorique mais d'une simple stylisation. Or, dans le cas qui nous occupe, c'est bien le visage qui fait trope, non ses éléments ; et ceux-ci ne sont pas figuratifs. Il n'y a pas stylisation, mais bien émergence d'une figure là où *on attendait autre chose*. Cette autre chose, ce ne sont pas des formes abstraites qui peuvent y pourvoir par elles-mêmes ; le sens dont on

---

l'opposition, plus commune, du « concret » et de l' « abstrait ». J'en fais pourtant l'économie pour ne pas dérouter le lecteur.

peut doter ces formes serait trop vague et trop général. Il faut au contraire que cette autre chose ait un contenu bien déterminé et qui ne soit cependant pas, en principe, figuratif ; quelque chose, par conséquent, qui échappe à l'opposition de l'abstrait et du figuratif, qui déborde le domaine où cette opposition est pertinente ; bref, il faut que cette chose ne soit pas visuelle. Là où l'on attendait un son, le spectrogramme a présenté une figure.

Et pas n'importe quelle figure. Déployant d'autres manœuvres rhétoriques, à travers cette fois des relations intersémiotiques, le spectrogramme présente la figure d'un spectre. On a l'air de prendre ici le nom du graphique au pied de la lettre : quoi d'autre serait représenté dans un spectrogramme, sinon la figure d'un spectre ? La figure spectrale prête heureusement son concours à mes propositions théoriques : elle n'est que substance, non pas forme, et une substance évanescence, je veux dire qui tantôt disparaît tantôt apparaît. Non moins troublant de coïncidence avec la théorie est le sens étymologique de *spectrogramme*. Le spectrogramme est l'*écriture d'une vision*. Ce ne serait pas alors seulement le son qui est rendu figuratif ; c'est le visible lui-même. Auto-présentation du voir dans son apparaître. Le visible s'écrit dans l'apparition d'un spectre au moment où disparaît le son qui constitue sa raison d'être. Les sens ne se représentent pas les uns dans les autres, ni ne se convertissent, semble nous dire ce spectre ; ils s'entredévorent.

**À DÉGUSTER DES YEUX**  
Notes sémiotiques sur la « mise en assiette »  
À propos de la cuisine de Michel Bras

Jacques Fontanille  
*Université de Limoges*

À Jean-Marie,  
pour la *métis* de la cistre<sup>1</sup>.

**Préambule**

Le corpus de cette étude est (provisoirement) limité aux photographies des mets créés par Michel Bras, et qui ont été publiés dans *Bras*, ouvrage consacré à sa cuisine, à ses recettes, mais aussi à son lieu de vie, où il accueille ses hôtes, à l'équipe qui l'assiste dans son travail, et à l'Aubrac, son pays et son environnement<sup>2</sup>. Certes, ce ne sont que des photographies, et non les mets eux-mêmes, mais elles rendent parfaitement compte de la mise en espace de chaque composition : toutes cadrées en faible plongée, à la même distance, elles adoptent le point de vue du dégustateur, au moment où il se penche sur son assiette. En outre, en tant qu'artefact de second degré, la photographie opère une réduction à laquelle le dégustateur aurait bien du mal à se résoudre devant le mets lui-même : la réduction du mets à sa seule dimension visuelle.

---

<sup>1</sup> Jean-Marie Floch a écrit une étude sur le logo et l'univers sémantique de Michel Bras, le chapitre « l'Eve et la cistre », *Identités visuelles*, Paris, PUF, 1995. L'héroïne de cette étude est la *cistre*, une sorte de fenouil sauvage de montagne, qui prête aussi bien son dessin délicat au logo de Michel Bras que sa pointe d'arôme anisé à quelques unes de ses compositions culinaires.

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

C'est pourtant de cette réduction dont nous avons besoin pour tenter de répondre, par l'analyse de ce corpus<sup>3</sup>, à la question posée pour cette rencontre de Bologne : comment une sémiotique-objet reposant sur la vision peut-elle représenter et « faire voir » d'autres modes sensoriels. La sémiotique-objet photographiée est à l'évidence polysensorielle, mais la photographie n'est que visuelle. Nous n'analyserons ni les recettes (sauf par allusion rapide, pour expliquer telle texture ou telle disposition) ni les mets eux-mêmes, et encore moins la complexité polysensorielle de la cuisine. Nous ne tenterons pas non plus de décrire exhaustivement les compositions visuelles proposées. Des unes comme des autres, nous n'examinerons qu'un des aspects, et une relation : la capacité de la « mise en assiette » (comme on dit « mise en discours », ou « mise en scène ») à nous faire sentir les saveurs et partager les impressions gustuelles, motrices et matérielles de la dégustation.

Il nous faut pour cela aller à l'encontre de la position d'illustres devanciers, qui refusaient à l'art culinaire un quelconque statut sémiotique, et particulier toute possibilité figurative, Leroi-Gourhan, notamment :

Tout est théoriquement symbolisable, mais, en gastronomie, la chose n'est possible que par une véritable prothèse : [...] l'odeur du thym peut être le symbole de la garrigue à l'aube, mais il s'agit d'un reliquat chez l'homme de l'olfaction comme référence spatio-temporelle ; un plat peut être un tableau, il entre alors dans le champ des références visuelles, mais sa présentation n'est pas figurative de son goût. Ce qui, dans la gastronomie, relève d'autre chose que du développement esthétique de la reconnaissance alimentaire n'est plus gastronomique<sup>4</sup>.

L'anthropologue qualifie même la cuisine « d'esthétique sans langage ». La cause est difficile, mais le problème en est mieux circonscrit : ce que nous avons à rechercher ne relève pas d'une esthétique secondaire (un « développement » élaboré à partir de la « reconnaissance alimentaire »), mais d'une sémiotique « primaire », un langage, notamment visuel, qui nous parle du goût et de la dégustation.

Jean-Marie Floch a déjà montré la richesse sémantique et mythique de l'univers intellectuel et culinaire de Michel Bras. Il a en outre tout particulièrement insisté, après Greimas<sup>5</sup>, sur les matrices et les potentiels narratifs qui sont impliqués dans une recette et un mets : [...] cette notation

---

<sup>3</sup> L'ouvrage présente quatre-vingt mets, chacun étant présenté sur une double page : à gauche les ingrédients et la recette, à droite la photographie de la composition. Nous avons sélectionné pour illustration trente de ces photographies, qui nous semblaient les plus représentatives des principes de la « mise en assiette » selon Michel Bras. La recette analysée par Jean-Marie Floch dans « L'Eve et la cistre », le loup au petit-lait, extraite d'un recueil antérieur (M. Bras, A. Bourdier et Ch. Millau, *Le livre de Michel Bras*, Rodez, Editions du Rouergue, 1991), n'est pas présentée dans ce recueil plus récent.

<sup>4</sup> André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole : la mémoire et les rythmes*, Paris, Albin Michel, 1965, p. 113.

<sup>5</sup> A. J. Greimas, « La soupe au pistou », in *Du Sens II*, Paris, Seuil, 1983.

gastronomique confirme la dimension fondamentalement narrative de la dégustation que suggérait déjà le premier propos de Ch. Millau, quand celui-ci parlait des goûts complexes qui, dans la cuisine de M. Bras, se détachaient les uns des autres comme les étages d'une fusée. Ainsi, les plats « réels », si l'on peut dire, ceux qui sont effectivement consommés et dégustés [...], ces plats réels peuvent être abordés comme de véritables récits : les divers composants du plat sont dotés de rôles et de compétences, ils se révèlent des sujets agis, ou des sujets agissants<sup>6</sup>.

Nous y ajouterons une touche complémentaire, qui est particulièrement mise en évidence dans cet ouvrage, tant dans les textes du chef lui-même, que dans ses recettes : le jeu avec l'hôte, la manipulation délicate de ce qu'il faudrait appeler son « entrée » dans l'assiette, qui peut aller parfois jusqu'à la farce espiègle. Michel Bras a inventé, presque par dérision, un « concept » pour caractériser sa cuisine : le *niac*. Laissons-lui la parole :

Avec Sébastien [son fils], nous aimons la cuisine gaie, qui dispense étonnement et joie. C'est pourquoi nos assiettes sont animées d'une multitude de combinaisons que je qualifie de *niac*. Structures d'éléments visuels, odorants, goûteux, texturés, qui éveillent les sensations pour de nouvelles découvertes. Le *niac* anime, dynamise, tonifie, interroge par des provocations. Glissés en marge du centre de la présentation des mets, je les désigne par les termes de touches, de traces<sup>7</sup>.

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

- (i) le premier est *plastique* et *compositionnel*, et caractérise le mets dans l'assiette : ce sont des « structures », des « touches » et des « traces », des choix de mise en assiette, et notamment par l'exploitation de la catégorie « centre / périphérie » ;
- (ii) le deuxième est *narratif* et *énonciatif*, et il concerne la relation entre l'auteur du plat et son consommateur, car il s'agit d'une structure de manipulation, qui vise à faire sentir, à « éveiller » des sensations, à « interroger » et à « provoquer » ;
- (iii) le troisième est *affectif* et *sensible* (disons : pathémique), et caractérise la réaction de l'hôte : « étonnement » et « joie », essentiellement. Là aussi, nous saurions reconnaître, dans les éléments qui composent le mets, des rôles et des compétences, mais inscrits plus particulièrement sur la dimension plastique, en raison de la réduction visuelle que nous avons décidée. Mais ces rôles et ces compétences ne sont pas au service, comme dans la perspective retenue par Floch, d'un récit mythique, interne au mets lui-même (disons : dans l'énoncé narratif), mais ils sont exploités dans une relation de manipulation énonciative (disons : dans l'énonciation énoncée).

Le cadre de l'analyse est donc tracé : les éléments visuels de la composition dans l'assiette, qui ont ici le statut de traces et marques

---

<sup>6</sup> Jean-Marie Floch, *op. cit.*, p. 90.

<sup>7</sup> *Op. cit.*, p. 41.

énonciatives énoncées, servent en quelque sorte d'adjuvant médiateur, entre d'un côté un énonciateur qui veut « faire sentir », « faire partager », « provoquer » et de l'autre un énonciataire qui connaît telles sensations, telles émotions ou telles rêveries.

### **La mise en espace des saveurs et des textures**

Nous proposons d'aborder cette question par l'aspect plastique et compositionnel : il devrait en effet nous délivrer la clé des stratégies de manipulations, et en outre, c'est le seul qui s'offre à nous dans la dimension visuelle. La manipulation consiste donc, dans sa dimension plastique, en l'attribution de places précises et relatives aux différentes saveurs et textures.

Sur l'ensemble du corpus, nous pouvons en distinguer, intuitivement, quatre sortes différentes, qui peuvent éventuellement se combiner entre elles, mais qui suffisent à rendre compte de toutes les recettes : la répartition en profondeur, la combinaison répétitive, la déclinaison figurative, et la composition distributive.

#### *Quatre types de mise en espace*

##### LA RÉPARTITION EN PROFONDEUR

La très grande majorité des assiettes de Michel Bras, notamment pour les plats principaux, organisés autour d'une pièce de viande ou de poisson, sont composées de plusieurs ingrédients clairement dissociés, séparés par des bandes blanches, et disposés en profondeur, soit dans l'axe du regard (devant /derrière), soit en lignes parallèles obliques (disposées comme des fuyantes), le plus souvent les deux à la fois.

#### *Les « correspondances » gustatives des propriétés plastiques*

Ce principe de répartition ne vaut que si les propriétés plastiques permettent d'inscrire chaque saveur en une place précise. Ces propriétés sont nombreuses, mais les plus fréquentes sont la couleur, la texture, la tenue et les effets de lumière. La couleur et la texture sont les plus banales et les plus couramment utilisées ; la tenue et les effets de lumière sont plus rares, et peut-être caractéristiques du style visuo-gustatif de Michel Bras.

La tenue est un effet plastique qui conjugue une forme et une résistance à la déformation : plus la ligne est régulière et tendue, plus la matière est mince, plus la tenue est importante ; inversement, plus la ligne est irrégulière et molle, plus la matière est épaisse, et plus la tenue est faible. Le correspondant gustatif de la tenue maximale est le croquant, parfois même *l'al dente*, comme disent les Italiens pour les spaghettis qui se tiennent tous seuls et tous raides dans le plat. Mais Michel Bras utilise aussi très fréquemment des feuilles ou des lames de légume souples et/ou légèrement froissées, qui procurent une tenue intermédiaire, et correspondent, sur le plan

gustatif, à une version plus tendre du croquant<sup>8</sup>. La tenue répond par conséquent à une structure tensile, dont les axes directeurs sont la régularité de la ligne et la densité de matière : dès que la régularité de la ligne diminue et/ou que la densité de matière augmente, la tenue s'affaiblit.

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

#### *Deux exemples de répartition en profondeur*

On peut ici se contenter de deux exemples, qui combinent les deux principes (profondeur dans l'axe, et disposition en oblique).

Le « *feuille à feuille d'aubergine pour une tomate rôtie longuement aux parfums de l'été* » (p. 117) oppose ainsi violemment la tomate, masse rouge informe et écrasée, au centre, et les lames d'aubergine, aériennes, formant un rempart autour de la tomate, ou formant une aile en équilibre, sur un méplat au premier plan, et sur la tranche en arrière-plan. Les trois pièces sont disposées en ligne oblique, mais avec une prééminence pour le plan intermédiaire, où se trouve la pièce principale. La trace de vinaigrette à l'hydromel confirme cette dualité, puisqu'elle souligne à la fois la pièce centrale en l'encerclant, et l'alignement oblique en s'y étirant en ligne de fuite. Quelques folioles anisées font contraste avec leurs lignes emmêlées, mais elles confirment elles aussi la disposition en obliques de profondeur.

Le « *filet de bœuf fermier Aubrac – pure race – lardé, rôti à la broche ; des chips, des échalotes au beurre* » (p. 135) est composé lui aussi d'une pièce de viande dont on voit au second plan la tranche rouge et légèrement texturée (un frémissement de la surface rouge), et de part en d'autre, à l'arrière-plan et au premier plan, les feuilles dorées des chips, et les formes arrondies des échalotes brun clair. Les traces étirées du beurre de confitage des échalotes suivent les alignements obliques de chacun des trois plans de profondeur.

---

<sup>8</sup> Comme l'ingrédient culinaire est un objet complexe, dont toutes les propriétés composées sont plus ou moins fortement corrélées l'une à l'autre, la difficulté, pour une feuille de légume, est d'obtenir la « bonne tenue », sans pour autant sacrifier la réaction à la lumière : une feuille « blanchie » à l'eau sera plus tendre, mais terne. Michel Bras choisit donc de « tomber » les feuilles au beurre : la feuille est plus croquante, froissée sans être molle, et brillante comme si elle était crue.

Dans ce cas, comme dans le précédent, la répartition en profondeur, dont les expressions sont nombreuses et redondantes, ne vaut que parce que les propriétés plastiques de chaque élément de saveur (ici : la couleur, la tenue et la lumière) sont clairement contrastées, et obéissent à la même répartition ; trois valeurs de brun : foncé pour la viande, moyen pour les échalotes et clair mordoré pour les chips ; le rouge qui met l'accent sur la pièce centrale ; et enfin les positions d'équilibre (la tenue) : la pièce de bœuf allongée, les échalotes, couchées, et les chips, verticalement sur la tranche<sup>9</sup>.

Mais ces contrastes plastiques, qui traduisent les contrastes gustatifs<sup>10</sup>, sont pris en charge par la structure énonciative qui leur procure en quelque sorte une syntaxe visuelle explicite destinée, justement, à les faire voir comme contrastes « de traduction ». Il nous faudra revenir tout à l'heure sur le rôle de la topologie et de l'organisation plastique dans le parcours de dégustation, pour confirmer cette suggestion. Mais on voit bien ici que tout est mis en suspens (sur le plan temporel) par une *promesse* qui s'inscrit visuellement (sur le plan spatial) dans l'assiette. Tout comme un rythme exprime inévitablement, en raison de sa structure accentuelle et de la forme qu'il impose au flux temporel, une intentionnalité immanente, l'armature formelle d'une signification en attente de contenu, de la même manière, la structure de répartition en profondeur des propriétés plastiques de couleurs, de texture, de lumière et de tenue, fournit l'armature formelle d'une signification qui ne pourra s'exprimer et se « remplir » qu'au moment de la dégustation.

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

On fait donc ici l'hypothèse que chaque assiette constitue une énonciation autonome, à l'intérieur de laquelle les contrastes et les équivalences visuels signifient des contrastes et des équivalences gustatifs, sur le principe de systèmes semi-symboliques bi-modaux, dont la portée est limitée à une

---

<sup>9</sup> La recette est explicite sur ce point, comme sur bien d'autres : « Agrémenter des chips croustillantes posées verticalement » (p. 134).

<sup>10</sup> Faut-il le préciser : notre perspective est structurale, voire semi-symbolique et non symbolique ; en conséquent, il ne sera jamais question ici, comme pourrait nous y inviter par provocation la dénégation de Leroi-Gourhan, de faire signifier telle saveur particulière par tel trait visuel. Il est toujours question de rapports et de contrastes, et non de sensations isolées et associées terme à terme.



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

#### LA COMBINAISON RÉPÉTITIVE

L'assiette « répétitive » est composée de plusieurs unités semblables, disposées à distance, et qui reprennent les mêmes ingrédients, avec ou sans variantes dans les combinaisons. La « *compression de pommes et de boudins* » (p. 23) ou la « *salade de pommes terre aux truffes de la Saint-Jean* » (p. 27) ne comportent aucune variante, puisque chacune des unités de la composition rassemblent les mêmes éléments : des cylindres composés de trois couches (une de pain, une de pomme, une de boudin) dans un cas, et des îlots où s'entremêlent lames de truffes et fils de pommes de terre, dans l'autre. La « *coque-mouillettes* » (p. 19) complique en revanche le principe de répétition par deux variantes : chaque œuf à la coque est accompagné d'une mouillette, mais qui peut être posée soit sur l'œuf soit à côté, et chaque mouillette est doublée d'un fromage différent.

La répétition est un mode de composition, mais qui ne nous dit rien des saveurs. En revanche, elle participe de la manipulation gustative, puisque chaque unité est elle-même, dans tous les cas et sans exception, une combinaison de saveurs et de textures. C'est alors le mode d'assemblage qu'il faut interroger : compression en cylindre, entremêlement de matières et de formes, saupoudrage ou tartinage unité par unité, tout est conçu pour qu'il soit impossible de « manquer » l'alliance des saveurs et des textures, pour que nul ne puisse défaire ce que l'énonciateur a voulu réunir.

Le mode le plus ordinaire de l'assemblage des saveurs est le *mélange* ; mais dans le mélange, les différences de textures gustatives se perdent, et les saveurs se confondent. Et surtout, l'assemblage n'est plus visible, puisque les ingrédients perdent leurs formes et leurs couleurs propres. Il faut donc que l'on puisse encore distinguer visuellement les ingrédients pour que, au moment de la dégustation, les parties soient encore perceptibles ; mais il faut en même temps que l'assemblage ne puisse être défait au moment de la saisie. Nous touchons là à une tension sur laquelle nous aurons à revenir, entre la saisie et la mise en bouche, un problème à résoudre dont la structure visuelle donne la clé : un montage irréversible, mais dont les parties sont encore distinctes, grâce aux contrastes de couleurs et/ou de formes<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> Les mouillettes sont à cet égard très révélatrices de l'objectif de ces montages : le fromage est posé et tartiné sur le pain, et suffisamment fondu pour qu'on ne puisse les dissocier, mais pas assez pour que le fromage soit entièrement imprégné dans le pain : on voit donc les deux couches, alors même que la saveur du fromage est déjà en partie passé dans le pain.

Nous reviendrons sur ce type de manipulation ultérieurement, mais on peut d'ores et déjà observer que, si la répétition ne constitue pas en elle-même un code topologique d'organisation des saveurs, elle indique en revanche où doit être recherchée cette organisation : à l'intérieur de chaque unité, sous une contrainte modale (« ne pas pouvoir ne pas faire », et dans une perspective axiologique : le tri plutôt que le mélange).

#### LA DÉCLINAISON FIGURATIVE

La déclinaison figurative est le type de « mise en assiette » qui va, sans doute, le plus clairement à l'encontre de la position défendue par Leroi-Gourhan, selon laquelle la gastronomie n'aurait aucune capacité à se figurer elle-même visuellement. Le principe de base repose sur une déclinaison<sup>12</sup> de propriétés plastiques dont l'ensemble forme une figure stable, de type iconique : même si cette figure n'est pas dénommable, elle est néanmoins reconnaissable parce qu'elle est soumise à une organisation qui subsume les différents composants et les fait signifier globalement.

La déclinaison suppose une propriété commune : une tonalité, une matière, une forme. Cet élément commun va fournir l'axe sémantique sur lequel opéreront les contrastes, ainsi qu'un premier caractère homogène pour la stabilisation de l'ensemble. Les variantes vont procurer les éléments de la composition, à partir duquel se formera le caractère figuratif iconique.

Nous nous contenterons ici de deux exemples encore.

La « *lotte de Méditerranée pochée à l'huile d'olive noire; côtes et feuilles de moutarde* » (p. 75), sous-titrée « *Ombre et lumière* », est conçue pour mettre en scène la déclinaison des valeurs chromatiques : le blanc lumineux et nacré de la chair de lotte<sup>13</sup>, en haut, le brun irrégulier de la pièce de lotte sautée à l'huile, et la coulée d'huile noire et opaque en bas.

Globalement, cette assiette est organisée par répétition (en plusieurs morceaux de lotte), et par répartition en profondeur (la pièce de lotte se tient droite et ferme sur une oblique centrale, et les feuilles de moutarde vertes, froissées et couchées, au premier et à l'arrière-plan). Mais chaque unité est une déclinaison de valeurs chromatiques et de valeurs lumineuses : à chaque valeur, sa correspondante gustative ; en outre, de même que la série est homogène sur le plan visuel, du blanc de la chair au noir de l'huile d'olive, elle l'est également sur le plan gustatif, puisque le goût de l'olive doit être, dans les mêmes proportions que la couleur et l'absorption de la lumière, faible dans la chair, plus fort sur la surface de la pièce de lotte, et très puissant dans l'huile de présentation<sup>14</sup>.

---

<sup>12</sup> Une « déclinaison » est un principe morphologique de variation progressive, dans une série homogène, chacune des variétés étant dédiée à un support ou à une substance particuliers.

<sup>13</sup> La recette insiste sur ce point : « Refendre la lotte afin de visualiser le côté nacré » (p. 74).

<sup>14</sup> Dans la recette, il est précisé pour l'huile de présentation : « *Le résultat sera encore meilleur si vous multipliez les proportions par 4 ou plus* ». On pourrait

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

Le « *tronçon de saint-pierre grillé ; le jus de saint-pierre traité comme un jus de viande, gâteau de sarrasin et parcell* » (p. 89) est un ensemble organisé selon le principe de la répartition en obliques parallèles (une pour le gâteau de sarrasin, une pour la pièce de saint-pierre, et une autre pour le jus et ses morceaux d'ail et d'oignon), mais c'est ici seulement l'organisation des deux obliques centrales qui retiennent notre attention. L'oblique réservée au gâteau est composée de trois éléments : le gâteau cylindrique en tête, un autre plus petit, enlevé à l'emporte-pièce dans le précédent, et un amas linéaire de kasha brunie à l'huile (la kasha est une sorte de sarrasin présenté en grains). Cette déclinaison, sur le fond d'une identité de matière et de couleur, repose sur la relation « partie-tout » : (i) les graines dont on a fait les flocons et le gâteau, (ii) la partie plus petite et détachée, et (iii) le gâteau lui-même, forment une série homogène, selon un principe d'intégration successive : les grains dans le gâteau, et le petit cylindre dans le gros ; mais la disposition procure à l'ensemble une forme stable : une « tête » massive, un « corps » plus petit et une queue allongée : la décomposition (littéralement : la « dés-intégration ») du gâteau en partie fournit donc le principe de variation, mis au service d'une figuration iconique.

En écho figuratif, sur l'autre oblique, est disposée la pièce de saint-pierre, de forme allongée, mais avec une extrémité épaisse et une autre allongée ; l'extrémité épaisse est en outre segmentée par un fouillis vert de parcell : la tête, le corps et la queue sont encore identifiables.

La déclinaison figurative prend ici pour référence la forme d'un poisson, mais ce serait donner raison à Leroi-Gourhan que de s'arrêter là : le plat ne figurerait pas en effet directement la saveur, mais l'objet, et ce serait forcer l'interprétation que d'affirmer que cette composition nous fait « sentir » le goût du saint-pierre ; elle en évoque tout au plus la forme, et, faisant cela, elle stabilise visuellement quelque chose qui est à découvrir gustativement. En effet, si on revient au gâteau de sarrasin, on s'aperçoit que cette forme figurative est le support d'une analyse gustative, dans la mesure où elle nous invite, par décomposition visuelle, à retrouver le goût et la texture de la graine dans le gâteau, qui, à la suite d'une série de transformations (graines > flocons ; flocons cuits au lait ; collage par gonflement ; cuisson à température de rôtissage) doit procurer l'alliance du sec et du croquant qui caractérise la graine originelle.

---

ajouter : si vous multipliez les proportions, le résultat sera encore plus « noir », mais pour Michel Bras, cela va sans dire...

La correspondance gustative prend donc à rebours l'interprétation figurative : selon celle-ci, c'est la forme de la pièce de saint-pierre qui stabilise la figure iconique, et le gâteau qui, en écho, en commente la structure ; selon celle-là, c'est la forme du gâteau qui permet de retrouver le principe des saveurs et des textures, et la pièce de poisson qui, en écho, en commente la déclinaison morphologique.

#### LA COMPOSITION DISTRIBUTIVE

A la carte de Michel Bras, on trouve quelques plats directement inspirés de la cuisine familiale, et des préparations traditionnelles de l'Aubrac, notamment le *gargouillou*. Le chef développe dans ses propres commentaires une véritable « mythologie » du gargouillou :

Imaginez un mois de juin, quand les pâtures sont inondées d'une myriade de fleurs, de parfums alentour. [...] Quand les architectures des fleurs, des tiges, des fruits, les sculptures des branches touchent à l'imaginaire (p. 107).

Cet imaginaire de la profusion appelle alors le thème de la « générosité saisonnière » de la « Nature » :

Au fil des saisons, les jardins, les marchés et la nature nous offrent une multitude de légumes, d'herbes, de feuilles et de graines. Ces formes, ces couleurs, ces saveurs différentes, le gargouillou les compose, les marie en toute liberté. Autour d'un automne, ou pour un deux juillet, quand la nature est la plus généreuse. (p. 108)

La cause est entendue : le « gargouillou de jeunes légumes » doit manifester non pas l'intention d'un énonciateur humain, mais une structure temporelle bien spécifique : la saison. D'un côté, la nature, qui propose des « myriades » et des « multitudes », une variété et une quantité illimitées (M. Bras précise que le gargouillou ne peut pas être « exhaustif ») ; de l'autre, le cuisinier, qui, « selon son inspiration », sélectionne et assemble ; entre les deux : la saison, qui à toutes les propriétés du *kairos*, une sorte de proposition profuse qui doit être saisie quand elle se présente, et non quand on l'a décidé. On suppose alors qu'il y a un rythme de la profusion, avec des périodes fastes et des périodes de latence et de renouvellement, et que le plat obtenu manifeste une période faste, dont le cuisinier a su saisir l'occasion.

« *Un gargouillou autour d'un automne ; feuilles, racines, champignons et fruits* » (p. 129) est composé, selon la recette, d'au moins une quinzaine d'éléments, sans compter la purée de potimarron et les filets de vinaigre sucré. La gamme de formes et de couleurs est encore plus étendue, puisque chaque élément peut associer plusieurs d'entre elles : le blanc et le vert, le rouge et le rose, l'arrondi et l'allongé, le massif et le découpé<sup>15</sup>. Enfin, la

---

<sup>15</sup> Dans la recette, les indications qui vont en ce sens sont nombreuses, puisque, par exemple, il faut laisser un bouquet de fanes aux navets et aux carottes, séparer les

recette introduit même la plus grande diversité dans les tenues : les feuilles sont les unes raides et dressées, les autres « tombées », froissées et couchées ; les champignons sont les uns plantés et droits, les autres couchés sur la tête ; les racines sont entières ou en lames, etc.

Le principe est donc celui de la distribution maximale : faute de pouvoir être exhaustif, au moins peut-on procurer l'impression de diversité extrême, et de profusion généreuse. L'assiette semble en désordre, certes, mais dans un espace suffisamment étendu pour que les multiples contrastes restent lisibles, pour que, d'une certaine manière, la multitude apparaisse intentionnelle et pas chaotique et insignifiante. Un examen plus attentif montre même que, pris deux à deux, ou en petits groupes, les éléments forment des contrastes élémentaires, qui peuvent même être répétés plusieurs fois, pour des éléments différents ; c'est le cas, par exemple, pour les contrastes « dressé/couché », « posé/planté », « vert/rouge ». On devine même, au premier et au deuxième plan, des alignements approximatifs, commentés et soulignés par deux traits de jus, qui indiquent une ébauche (ou un reste) de répartition en profondeur.

Le gargouillou met donc en scène une tension entre les excès incontrôlables de la générosité et de la profusion et les tentatives de contrôle d'un énonciateur ; pour ce faire, l'assiette doit obéir d'une part à quelques procédés de diversification à plusieurs degrés et sous tous les aspects de la composition plastique, et d'autre part à des motifs de disposition locale qui rendent les contrastes lisibles, pour que le résultat reste signifiant. Là encore, l'organisation visuelle ne dit rien de chaque saveur ou de chaque texture prise séparément, mais énonce en revanche le modèle organisateur de leurs contrastes, et le schéma d'ensemble de leur syntaxe.

### *Hierarchies et tensions*

#### DEUX STATUTS DIFFÉRENTS

En chaque assiette, on a pu remarquer l'association de deux ou plusieurs des modes d'organisation décrits ci-dessus : la combinaison répétitive, comme la composition distributive acceptent de se soumettre en partie, parfois, à la répartition en profondeur, et notamment aux obliques parallèles ; la répartition en profondeur accueille elle-même localement des expressions de la déclinaison figurative.

On pourrait alors distinguer deux niveaux d'organisation différents : (i) l'organisation topologique, en relation avec le point de vue adopté : c'est le cas de la répartition en profondeur, et (ii) l'expression plastique des contrastes gustatifs : c'est le cas des trois autres types.

En effet, les contrastes gustatifs, une fois traduits visuellement, sont traités sur le mode de (i) de la dispersion profuse (dans l'espace de distribution), (ii) de la figuration d'une syntaxe des saveurs (dans les séries en déclinaison), et (iii) de la combinaison figée (dans les unités de la répétition). L'enjeu apparaît maintenant plus clairement : le premier mode (la

---

feuilles et les moelles des laitues, tailler les moelles sur une partie de leur longueur, présenter les champignons en entier, queue et chapeau, etc.

dispersion) propose une multitude de contrastes locaux, mais sans isoler ni fixer la relation entre les éléments, qui restent donc dissociables ; le deuxième (la figuration) fait reconnaître une organisation du contraste grâce à la stabilité d'une forme : les éléments sont toujours dissociables, mais un parcours de dégustation est indiqué ; le dernier (la combinaison), enfin, ajoute une contrainte en proposant une combinaison dont les éléments ne peuvent être dissociés, et devront être consommés ensemble et en même temps.

La structure visuelle informe alors explicitement de la syntaxe du parcours de dégustation, et même de sa forme temporelle : (i) *ad libitum*, (ii) l'un après l'autre, (iii) d'un seul coup et plusieurs fois. Du côté de la mise en image, c'est la force ou la faiblesse du lien entre les éléments qui s'affiche ; du côté de la dégustation, c'est la figure temporelle dominante qui est proposée : selon le cas, (i) l'hésitation et la fluctuation, (ii) la succession et le parcours transformateur, et enfin (iii) l'instant et la concomitance réitérés.

Chacun de ces modes est exclusif de l'autre, mais tous trois sont plus ou moins conjugués avec la répartition en profondeur : la composition distributive neutralise tout ou partie de la profondeur en obliques, et décompose la profondeur en plans successifs ; la déclinaison figurative actualise ou pas, selon le cas, les obliques de profondeur ; enfin, la combinaison répétitive use presque systématiquement des alignements sur les obliques fuyantes.

On observe par conséquent une certaine autonomie entre la répartition en profondeur et les autres modes d'organisation, en même temps que des tensions variables : selon le cas, en effet, la répartition en profondeur est affaiblie (par dispersion et décomposition), renforcée (par alignement des parties ou des unités), localisée (par une déclinaison) ou généralisée (par répétition).

#### LA DEICTISATION ET LA MODALISATION

L'enjeu de ces tensions apparaîtra plus clairement si on peut préciser le statut énonciatif de ces différentes organisations.

#### *La manipulation déictique*

A l'évidence, la répartition en profondeur est liée à la composante *déictique* de l'énonciation : c'est en effet le point de vue attribué à l'observateur (et au consommateur) qui sert de référent aussi bien à la stratification des plans qu'aux effets d'obliques fuyantes. En outre, on est en droit de se demander si cette organisation est parfaitement stable, et si, à la limite, elle n'a pas été retenue uniquement pour la photographie<sup>16</sup>. Quoiqu'il en soit, il faut nécessairement un point de vue, et dès lors que le point de vue

---

<sup>16</sup> On peut remarquer par exemple, sans que ce soit pour autant une preuve définitive, que la répartition en profondeur, soit par plans, soit sur des fuyantes, n'est jamais mentionnée dans les recettes, alors que les autres modes d'organisation sont soigneusement précisés.

retenu est celui de la demi-plongée à proximité, celui du consommateur, un axe de profondeur traverse de fait la composition de l'assiette ; la question qui se pose alors n'est pas de savoir s'il y a une répartition en profondeur, puisqu'elle est obligée, mais si cette répartition est soumise à des règles et à des alternatives, touchant à la représentation de la syntaxe des saveurs et des textures. Il apparaît que c'est bien le cas et, que, avant même de se demander comment parcourir et s'appropriier ces saveurs, l'observateur peut en contempler les conjonctions et des disjonctions dans l'assiette.

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

- (i) les propriétés topologiques des éléments matériels : positions relatives, type mérologique des groupes d'éléments (série, amas, etc.), et orientation des formes adoptées par ces groupes (ligne, strates, cercles, etc.) ;
- (ii) la taille, le nombre et la forme des vides, dont Michel Bras use tout autant que des éléments du plat ;
- (iii) des procédés d'emphase ou de commentaire méta-sémiotique, notamment par l'usage de traces, de tâches, de semis de matières, ou d'échos figuratifs, qui commentent les orientations dominantes.

Ce sont ces propriétés qui, une fois combinées, non seulement assignent à l'observateur une place déterminée, mais en outre, une place dont il peut supposer, en raison des règles affichées et de leur commentaire méta-sémiotique, qu'elle a été voulue et proposée par le cuisinier. L'organisation déictique participe donc à l'installation du *contrat fiduciaire* initial de la dégustation : le mets est adressé à quelqu'un, dont la place est prévue, inscrite en creux dans la disposition de l'assiette.

### *La manipulation modale*

Les autres modes d'organisation, avons-nous précisé, manifestent visuellement le type de contrainte (ou de liberté) qui s'applique à la dégustation des éléments du plat, jusqu'à la figure temporelle qui en régit la syntaxe et l'aspect. Les combinaisons, les déclinaisons ou les dispersions permettent de figurer visuellement, sinon toujours l'ordre de la dégustation, du moins les modes, préférentiels ou obligés, d'association entre les saveurs et les textures.

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

Les associations observées dans le corpus relèvent toutes d'un principe général de *montage figuratif*<sup>17</sup>, qui renvoie lui-même au « bricolage » lévi-

---

<sup>17</sup> Les recettes comportent toutes une dernière partie de « montage » du plat, sous la rubrique « Au dernier moment », et le terme même de « montage » est utilisé une

straussien, cher à Jean-Marie Floch. Mais, entre les éléments figuratifs disparates dont dispose le bricoleur, d'une part, et la signification mythique ou symbolique de l'objet nouveau qu'il en tire, d'autre part, s'insèrent les procédés (une rhétorique du montage) qui nous concernent ici, et qui participent de la manipulation de la dégustation.

Si l'on considère maintenant non plus les types d'organisation topologique, mais les figures d'assemblage qui nous sont proposées, on s'aperçoit que le montage connaît des degrés, et que ces degrés connaissent eux-mêmes des seuils critiques, qui séparent des positions modales.

Par exemple, la « compression » qui associe trois couches de pain, de pomme et de boudin est de l'ordre du « ne pas pouvoir ne pas faire » : les saveurs se mêleront inévitablement ; il en est de même de l'œuf et des mouillettes, en l'absence d'autre instrument pour consommer l'œuf, et, concernant les mouillettes elles-mêmes, du fromage légèrement fondu sur la tige de pain. A l'autre extrémité de l'échelle des contraintes, on trouve la disposition dispersée des gargouillous, qui offre la liberté la plus grande : un « pouvoir faire » et un « pouvoir ne pas faire » généralisés. Entre ces deux extrêmes, on trouvera des montages qui ne sont, tout au plus, que des propositions ou des suggestions : au « pouvoir » s'associe alors un « vouloir », puisque la proposition ou la suggestion sont des formes de manipulation qui permettent de sélectionner, parmi tous les parcours que pourrait choisir le dégustateur, une association gustative préférentielle, celle qui serait, selon l'énonciateur, la plus désirable<sup>18</sup>.

Une fois dégagées de la classification empirique en « modes de mise en espace » de l'assiette, les deux procédures énonciatives, la déictisation et la modalisation de la dégustation doivent être examinées pour elles-mêmes. Sans prétendre à l'exhaustivité, la tâche qui reste maintenant à accomplir consiste donc à repérer des configurations dominantes, dans le *style visuel* de Michel Bras, de ces procédures.

### **Figures de la déictisation et de la modalisation**

#### *La conjugaison des deux procédures : le parcours des plaisirs et des joies*

Pour aller à l'essentiel et échapper en même temps à la première terminologie de cette étude, nous parlerons désormais, pour la déictisation, des modes de la *disposition*, et, pour la modalisation, des modes du *montage*. Ce choix de termes est en partie arbitraire, mais leur définition peut être très claire (i) la *disposition* est faite en relation avec la position de référence définie par le point de vue, alors que (ii) le *montage* est conçu pour inscrire dans l'objet même les degrés de contrainte et de liberté proposés au consommateur. Pour l'hôte, face à l'assiette, la différence s'impose : il y a d'un côté, celui de la disposition, les contraintes et libertés de l'*attaque* et de

---

fois ; parmi les verbes d'opérations, reviennent le plus souvent : « déposer », « disposer », « ranger » ... et « monter ».

<sup>18</sup> Dans les recettes, Michel Bras ajoute parfois un commentaire en ce sens, signalant sa préférence pour la combinaison de tel ou tel ingrédient-saveur avec tel autre.



la *saisie* des éléments (y compris l'instrument de la saisie : avec la fourchette, la cuillère ou les doigts), et de l'autre, celui du montage, les contraintes et libertés de la dégustation en bouche.

Mais les figures visuelles qui manifestent ces deux procédures ne les représentent pas toujours séparément. Nous avons rencontré quelques cas de séparation claire : par exemple, dans les combinaisons répétitives, la répétition participe à la *disposition*, alors que la combinaison participe au *montage* ; ou, dans la composition distributive, le *montage* semble avoir disparu, pour laisser place exclusivement à la *disposition*. Mais la déclinaison figurative avoue son ambiguïté, puisqu'elle repose à la fois sur un principe de *disposition* ordonnée, et à un *montage* précis : d'un côté une indication sur les modalités de l'attaque, et de l'autre, une suggestion d'association des saveurs.

Quelques exemples seront utiles pour expliciter cette conjugaison des deux procédures.

La « *gaufrette à la crème moka/beurre demi-sel accompagnée d'un café arrosé d'un vieux rhum comme autrefois* » (p. 175) se présente comme un empilement vertical, qui est à l'évidence un *montage*, qui alterne et lie la pâte sèche et la crème au beurre et au café, le croquant et le moelleux ; pourtant, il s'agit aussi d'une *disposition*, qui impose une attaque par le haut, et probablement avec les doigts. En outre, l'alternance du « collé » et du « friable », qui est affaire de montage, n'est pas sans effet sur le mode d'attaque, dont la vigueur ou la brusquerie pourrait avoir quelques conséquences déplaisantes. La conjugaison entre le montage et la disposition n'est donc pas sans risque : une tension apparaît, qui peut être source d'effets passionnels : la surprise, notamment.

À cet égard, la « *poire Williams du Ségala pochée au beurre-noisette ; cornet de crème glacée au caramel-beurre* » (p. 177) est une réalisation exemplaire. Le *montage* est limpide : le cornet, rempli de crème, est fiché dans la poire ; il invite d'autant plus à une association des saveurs que, visuellement, les deux pièces présentent exactement la même tonalité et la même surface grumeleuse ; pourtant, vu la taille de la pièce, il est forcément déceptif, et il ne permet pas une association des saveurs lors de la mise en bouche. La *disposition* est tout aussi claire, à la fois verticale et oblique, mais elle est contraignante, quelle que soit l'attaque choisie : ou bien on attaque par le cornet, ou bien on doit dégager le cornet pour attaquer la poire, ou pour alterner les saveurs. Mais elle se révèle elle aussi déceptive, sur un autre registre : le cornet est si fragile qu'il éclate si l'on s'en saisit un peu vivement, et inévitablement dès qu'on le met en bouche. Une dissociation (véridictoire) apparaît alors entre ce qui se voit et ce qui se déguste : l'apparente homogénéité du montage (la stabilité de l'implantation et de l'équilibre, ainsi que la continuité des matières, des couleurs et des textures), dissimule un contraste de résistance (compact/fragile) et prépare quelques surprises. Michel Bras parle lui-même, dans son introduction à la section « desserts », d'« espièglerie » :

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

La tension entre montage et disposition est ici à son comble : la disposition invite à défaire le montage, et le montage dissimule un piège qui n'apparaîtra qu'au moment de l'attaque, c'est-à-dire en raison de la disposition adoptée. En somme, plus la tension entre les deux est grande, et plus la charge affective potentielle du plat est importante. Mais cette charge affective, potentielle dans l'organisation visuelle, ne pourra s'exprimer que par la dégustation. On peut retrouver des tensions comparables, mais moins spectaculaires, dans la « *tarte nougatine aux nèfles du Japon* » (p. 181).

Tous les exemples qui précèdent appartiennent au chapitre « desserts ». En voici deux qui appartiennent au chapitre « poissons ». Dans « *le tronçon de sole poêlé au beurre et au citron confit, potimarron cuit en coque...* » (p. 91), les lames de potimarron posées sur la pièce de sole forment un montage sans contrainte, dont la disposition (devant/derrière, dessus/dessous) s'accommode d'une attaque qui reste libre. On a donc affaire ici à une suggestion. Dans « *sur des noix et du pain caramélisés, le filet de turbot étuvé* », la contrainte est plus forte, mais elle n'induit aucune tension : le montage et la disposition vont dans le même sens modal, l'une confortant l'autre ; et le mode d'attaque proposé garantit l'association des saveurs recherchée au montage.

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

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

Deux de ces figures complexes vont maintenant retenir notre attention, car leur récurrence et leur rôle dans la structure visuelle de la cuisine de Michel Bras sont remarquables. Ce sont respectivement le « dressé » et le « feuilleté ».

### *Le dressé*

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

forme d'association des saveurs et des textures, une « mise en volume » des ingrédients de la composition, et aussi une *disposition*, puisque, faisant appel à la dimension verticale, il sollicite directement le rapport entre l'organisation de l'assiette et l'observateur humain, pour qui la verticalité est toujours une direction prégnante et organisatrice. Cette conjugaison des deux modes énonciatifs permet d'intégrer à l'organisation de l'assiette une manipulation particulièrement subtile et spectaculaire.

Le « foie gras de canard au naturel » (p. 43), est agrémenté de « feuilles insolites et de pistils de fleurs » qui sont plantés verticalement, soit soutenus par un autre élément, soit collés à la base par une tache de sauce. A côté du « médaillon de langouste royale au jus de pomme et à l'huile d'amandon » (p. 61), se dresse une liasse de tranches de pomme. En arrière-plan du « ventre de thon de Méditerranée mi-cuit assaisonné de sésame, d'huîtres et d'anchois », deux bulbes de fenouil très allongés sont également plantés verticalement. Avec les « filets de truite fario de Minana juste raidis » (p. 95), ce sont des feuilles de laitues légèrement froissées qui jouent le même rôle. Dans le « poivron doux sweet-banana farci » (p. 123) c'est un des poivrons, disposé verticalement. Avec la « côte de veau des Lucs poêlée », les fonds d'artichauts avec leur tige vers le haut. Avec la « pièce de rumsteck de bœuf fermier Aubrac » (p. 147), deux croustillants de lard et des côtes de blettes.

La liste n'est pas close : le même motif se rencontre encore dans le « filet de maquereau » (p. 47), le « blanc de poulet » (p. 55), ou « le filet d'agneau Allaiton rôti » (p. 155). Deux conditions matérielles sont requises : (i) la *tenue*, qui est soit propre à la pièce (par exemple des tiges de feuilles, ou des queues d'artichauts), soit obtenue par le traitement (par exemple, les feuilles seulement « tombées », ou les tranches de lard ou d'aubergine traitées « croustillantes »), et (ii) le *maintien*, assuré soit par un soutien latéral ; soit par une base plus large et tranchée, soit par collage au pied.

On a donc affaire à une véritable architectonique de l'assiette, un « montage » qui a de nombreux effets visuels.

Le premier est de procurer à l'assiette une troisième dimension, un volume<sup>19</sup> qui transforme la préparation en spectacle : en effet, l'observateur d'une préparation en deux dimensions n'en contemple qu'un « tableau », des éléments disposés sur un plan, alors que celui qui est face à un montage dont la dimension verticale est ainsi soulignée est un spectateur devant une scène potentielle.

Le deuxième est de multiplier les lieux de capture de la lumière. Les pièces disposées horizontalement ne peuvent en effet la capter que par leur modelé et leur surface, plus ou moins luisante, alors que les pièces dressées constituent des pièges à lumière qui surmontent la composition. En outre, ces pièces sont soit claires, soient prolongées par une partie plus claire (les tiges et les queues ont une faible teneur en chlorophylle), soit même suffisamment fines pour jouer de la transparence, ou d'un mode de capture opalescent

---

<sup>19</sup> Les recettes, pour de telles dispositions, indiquent souvent et seulement « arranger en volume autour de la pièce principale ».

quand elles sont translucides : c'est le cas des tranches de pomme, d'aubergine ou de croustillants de lard<sup>20</sup>.

Les deux premiers effets se conjuguent alors en un seul : la scène constituée par les acteurs « à déguster » est disposée pour le jeu d'un acteur additionnel qui est seulement « à voir », la lumière, avec tous ses effets secondaires d'éclairage, de valeurs chromatiques et de matières.

Le troisième effet concerne cette fois directement la manipulation de la dégustation. Face à de tels montages, l'hôte est en effet soumis à une *suggestion* ; non pas une obligation (ne pas pouvoir ne pas faire), mais une invitation (pouvoir + vouloir faire) à saisir ces pièces dressées avec les doigts et à les croquer directement, sans précaution ni préalable. La mise en scène lumineuse participe évidemment de cette manipulation, puisque les forts contrastes de la capture lumineuse, entre les pièces principales et leur décor planté, invite aussi à une différenciation de la procédure de dégustation. Qu'il s'agisse d'une tige ou d'une feuille soigneusement raidies pour se tenir droite, ou d'une lame croustillante et translucide, les propriétés gustatives (finesse, croquant, fragilité) sont mises en scène de telle manière par la composition visuelle que l'hôte est enclin à respecter celle-ci de manière à profiter de celles-là. En d'autres termes, la manipulation en question pourrait être glosée ainsi : dégustez ces pièces de la manière que vous suggère leur disposition verticale, car c'est la seule manière de savourer dans toute leur plénitude les propriétés gustatives que vous promettent leurs propriétés visuelles.

Ces trois effets articulent donc explicitement la manipulation déictique (la *disposition*, en vue de la saisie) et la manipulation modale (le *montage*, en vue de la dégustation des associations gustatives). Prenons le cas des croustillants de lard : le goût salé et grillé de la pièce de lard fondue doit absolument être apprécié en même temps que le croquant de sa texture, et si la tranche était posée à plat, elle devrait être coupée et brisée pour être saisie à la fourchette : l'association serait alors rompue.

Mais la composition la plus spectaculaire à cet égard est « sur l'idée d'un vacherin –meringue et pain – crème glacée au touron – croûtes de sucre – » (p. 195) qui comporte deux types de pièces dressées, et qui en cela résume l'ensemble des traits observés jusqu'ici : des cônes allongés aux noisettes sont plantés sur une base aplanie, et collées sur l'assiette avec de la crème fraîche, autour d'une boule de glace dans laquelle sont plantées les fines croûtes de sucre dorées et translucides. Il est à la fois impossible d'accéder à la glace sans ôter les croûtes de sucre, et impossible d'ôter celles-ci sans les

---

<sup>20</sup> La recette de la « pièce de bœuf fermier Aubrac » précise explicitement : « *Disposer verticalement les croustillants de lard afin qu'ils prennent la lumière par transparence* » (p. 147). Mais le mode de préparation insistait déjà fortement sur la technique à employer pour obtenir à la fois la planéité, la raideur et la transparence : « *Poser une tranche de lard dans une sauteuse et glisser sur cette pièce de lard une autre sauteuse qui sera imbriquée dans la première afin de maintenir bien à plat la tranche de lard* » (*ibid.*). Même si la tranche elle-même n'est pas un « montage », elle en est, de toute évidence, le résultat.

saisir avec les doigts ; en outre, les cônes aux noisettes ne peuvent être attaqués qu'avec les doigts, car, comme le précise la recette, le montage des noisettes, de la meringue et du sucre doit rester très friable, et se défait si on s'en saisit autrement<sup>21</sup>. On est ici au-delà de la suggestion, avec un montage qui tient du piège et de l'« espièglerie » : des lames trop fragiles qui encombrant la seule partie dont on peut se saisir à la cuillère, et des cônes apparemment solides et bien campés, qui sont conçus pour se défaire dès qu'on les malmène.

Dans un premier temps, le traitement culinaire et le *montage* vont alors procurer à la pièce dressée des propriétés visuelles (la planéité, la raideur, la transparence) qui traduisent l'association gustative des textures et des saveurs. Dans un second temps, la *disposition* va à la fois mettre en scène ces propriétés visuelles (faire reconnaître la raideur, la fragilité et la transparence), et sélectionner le mode de saisie qui est souhaité grâce au dressage vertical. Le montage et la disposition conjugués constituent en somme une ébauche de « mode d'emploi » visuel pour la saisie et la dégustation ; faire savoir quelle est l'association gustative recherchée, et faire savoir quelle est la meilleure manière de respecter et de savourer cette association sans la défaire. Mais le « mode d'emploi » n'est pas obligatoirement fiable, et le principe du « niac » et de l'« espièglerie », jouant de la véridiction des apparences visuelles, laisse là aussi une marge d'incertitude et de surprise au moment de la saisie et de la dégustation. A la limite, cette « proposition » de saisie concerne des ingrédients qui ne sont pas nécessairement comestibles : le plus bel exemple se rencontre dans « sur des noix et du pain caramélisés, le filet de turbot étuvé » (p. 101), dont la pièce de poisson est accompagnée en arrière-plan, et disposé sur une oblique de profondeur, par l'alignement d'un tronçon de colonne vertébrale, qui porte haut une série d'arêtes dressées.

### *Le feuilleté*

Le feuilleté entre d'emblée dans la catégorie des « montages », qui contraignent la dégustation, mais il fonctionne aussi comme disposition, ainsi qu'on va le voir. Le principe du feuilleté est simple : une succession de deux types de couches, qui alternent le dur et le mou, le friable et le compact, le croquant et le moelleux, ainsi que les saveurs propres aux éléments alternés ; le montage est clos, car la première et la dernière couches sont toujours des couches dures, friables et croquantes. A cet égard, c'est une spécification de la « compression », en ce sens que, celle-ci alterne aussi des couches d'ingrédients, mais qui ne sont pas limitées à deux, et qui n'obéissent pas à la règle de contraste entre les textures.

---

<sup>21</sup> La recette dit : « *Il est important de ne pas trop tasser l'appareil au fond des moules, car l'objectif est d'avoir un ensemble très friable* ». Et comme si cette précaution ne suffisait pas, on fait en sorte que tout ce qui pourrait « lier » les ingrédients entre eux disparaisse ensuite : « *Faire sécher les cônes au four à 130°, le temps qu'ils soient totalement déshydratés* » (p. 195).

Les feuilletés sont plus nombreux en desserts qu'ailleurs, mais ce type de montage est d'usage courant pour la fin du repas. Le gâteau qui accompagne les « figures rôties et tapées » (p. 171) est monté avec des croûtes de caramel épiciées, qui contiennent entre elles de la crème de lait caillé. Le montage des « feuilles au cacao maigre » (p. 197) est comparable, à deux détails près : (i) les feuilles caramélisées et croquantes sont ondulées, grâce à une période de séchage et de cuisson sur des tubes de cuivre ; et (ii) la crème est insérée entre les « vagues » de cacao à la douille, pour former de longs cylindres sinueux.

Plus étonnant est le feuilleté de foie gras (« foie gras de canard au naturel », p. 43), où les tranches de foie sont glissées entre des feuilles de pommes de terre claires, dorées et transparentes, et traitées pour être raides, croustillantes et friables. Plus subtil et atypique est le feuilleté qui accompagne « la pièce d'agneau Allaiton sautée à l'huile d'olive » (p. 143), puisqu'il est composé de feuilles d'aubergine séchées, dressées sur la tranche, et entre lesquelles on a glissé de la purée d'aubergine à l'orange : le montage est extrêmement délicat, puisque c'est la purée qui permet aux feuilles séchées de tenir dressées sur la tranche, et qui les tient assemblées, en même temps que celles-ci contiennent l'épanchement de la purée dans l'assiette. La subtilité de l'équilibre visuel et architectonique permet de mesurer à l'avance la difficulté qu'il y aura à se saisir de ce montage.

Les montages sont conçus pour rendre obligatoire l'association des saveurs au moment de la dégustation, mais ils contraignent également la saisie : comme le contraste de texture entre les deux types de couches interdit l'utilisation d'un autre instrument que les doigts, la disposition devra donc indiquer quel doit être le mode de saisie. Tous ces feuilletés sont disposés sur la tranche, les feuilles intercalaires disposées verticalement, et l'ensemble formant un bloc dressé pour être saisi à la main, ce qui fait du *feuilleté* une variante du *dressé*. Là encore, nul ne peut prévoir l'effet d'une saisie indélicate, et la surprise est au rendez-vous...

### **Conclusion : le geste et l'assiette**

L'analyse de la « représentation » visuelle de la dégustation a mis en évidence une véritable grammaire plastique des assiettes de Michel Bras, qui se construit en trois ensembles :

- (i) l'ensemble des *traits plastiques* proprement dits : la tonalité, les valeurs chromatiques, les textures, les effets de lumière et la tenue ;
- (ii) l'ensemble des formes de montages : feuilletés, compressions, amas, semis, coulées, et déclinaisons figuratives, qui permettent de construire à partir des traits plastiques des *syntagmes plastiques* ;
- (iii) l'ensemble des formes de composition : les plans de profondeur, les alignements et les obliques, ainsi que les dispositions horizontales et verticales, et qui permettent d'établir des *textes plastiques*.

Les traits et les syntagmes plastiques participent à ce que nous avons appelé la « manipulation modale » de la dégustation. La première phase de cette manipulation est assurée par les contrastes de traits plastiques, dont on peut dire qu'ils constituent la « promesse » des qualités gustatives, par un jeu de correspondances fonctionnant peu ou prou sur le principe des systèmes semi-symboliques. La seconde phase est assurée par les syntagmes plastiques (les montages) qui dictent de manière plus ou moins contraignante les associations de textures et de saveurs à respecter au cours de la dégustation : selon les cas, imposées ou suggérées, ces associations couvrent tous les degrés des modalités « pouvoir » et « vouloir ».

Le texte plastique, enfin, organisé autour de la position de référence d'un observateur-consommateur, participe à ce que nous avons appelé la « manipulation déictique », et qui est une sorte de proposition de contrat fiduciaire : comment entrer dans le plat, comment se saisir des ingrédients pour rester conforme à la « promesse », à la « suggestion » ou à « l'imposition » gustatives.

Mais le style visuel et culinaire de Michel Bras débouche pour finir sur une autre manipulation, de type passionnel, celle que recouvre le concept de « niac ». La promesse, la suggestion et la proposition de contrat sont souvent, en effet, plus ou moins trompeuses, ou au moins déroutantes : ce qui se donne à saisir n'est pas obligatoirement à consommer, ce qui se donne comme solide est conçu pour se désagréger, et certains montages, conçus comme des pièges, sont destinés à provoquer l'émotion avant même la dégustation, ou en son début. Nous avons vu que ces effets, apparemment destinés à décontenancer les hôtes, résultent des tensions et des conflits entre les montages et la disposition, c'est-à-dire entre les manipulations de base. Une manipulation complexe et globale se met donc en place, et qui vise à mettre les hôtes dans l'état affectif approprié à la dégustation de cette cuisine très particulière ; certes, il y a la surprise et l'humour ; mais plus généralement, cette manipulation complexe installe un type d'interaction très particulier entre l'énonciateur et l'énonciataire : les stratégies pour décontenancer et pour piéger appellent en effet des contre-stratégies pour éviter les pièges et minimiser les surprises. Nous avons remarqué en effet qu'au fur et à mesure que le repas avance, les tensions critiques sont de plus en plus vives, et que, par conséquent, cette progression ménage, pour l'hôte attentif et perspicace, le temps d'un apprentissage. Dès lors, la saisie se fait de plus en plus délicate, l'attaque, précautionneuse, et la prise, retenue et ralentie. La boucle est alors fermée, et l'hôte prend tout son temps pour aborder le mets, et notamment le temps de la contemplation visuelle.

Car la contemplation visuelle de ces compositions délivre bien d'autres dimensions et appellerait bien d'autres commentaires que ceux que nous avons faits, dans les limites de notre propos. Et notamment la construction des plats en forme de paysages : des collines et des vallées, des ruisseaux et des bouquets végétaux dressés, des reliefs et des parois abrupts et des plaines vides, le tout traversé par une lumière qui joue différemment sur chacun de ces éléments. Le « gargouillou » est à cet égard exemplaire : élaboré à partir

Jacques Fontanille

des produits de la saison dans un pays donné, il restitue dans sa composition la forme et l'esprit de ce paysage. Mais je n'insisterai pas plus sur cette figurativité-là, qui ne dit rien de la dégustation, car ce serait donner raison à Leroi-Gourhan...



Visible est une revue de sémiotique visuelle mise en place dans le cadre d'un projet de recherche européen initié par le CeReS de Limoges. Elle participe à la construction de ce lieu d'échanges et publie, par priorité, les résultats de ces rencontres.

Comment saisir l'hétérogénéité du visible ? Comment rendre compte de la pluralité des approches disciplinaires mais aussi de la diversité constitutive de l'objet ? Ce numéro développe le premier point de l'argumentation, la diversité sensible. Il examine les notions de synesthésie et de polysensorialité, ainsi que la possibilité d'une représentation d'un sens par un autre, faisant ainsi le récit des rencontres de sémiotique visuelle tenues en 2003 à Leuven (Belgique), Limoges (France) et Bologne (Italie).

---

Auteurs du numéro : Sémir Badir, Anne Beyaert-Geslin, Roland Breuur, Giulia Ceriani, Jacques Fontanille, Odile Le Guern, Massimo Leone, Herman Parret, Jack Post, Nathalie Roelens, Gian Maria Tore, Claude Zilberberg

---

ISBN : 2-84287-371-8

20 €



9 782842 873714